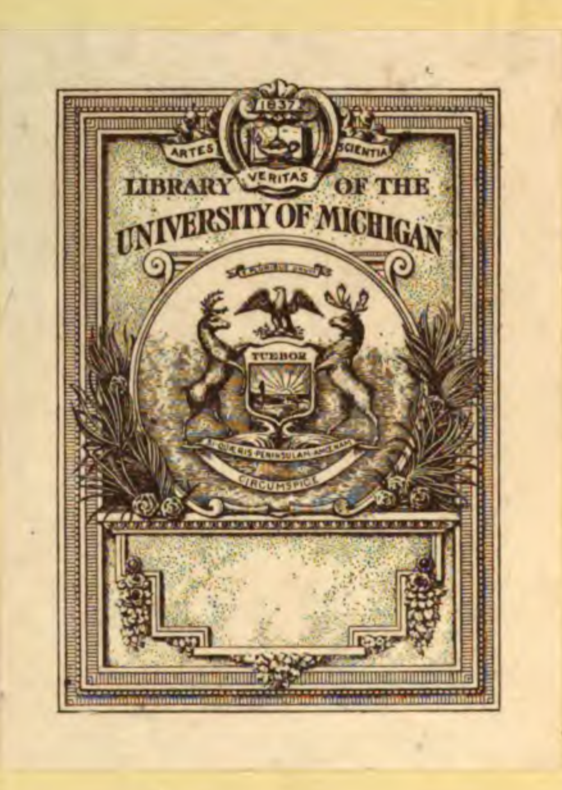

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

LES
SAN GALLO

ARCHITECTES
PEINTRES, SCULPTEURS, MÉDAILLEURS
XVe ET XVIe SIÈCLES

PAR

GUSTAVE CLAUSSE
ARCHITECTE
Membre des Académies Royales des Beaux-Arts de Rome (Saint-Luc)
et de Florence

TOME TROISIÈME

FLORENCE ET LES DERNIERS SAN GALLO



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

M D CCCC II

LES

SAN GALLO

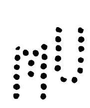
ARCHITECTES

PEINTRES, SCULPTEURS, MÉDAILLEURS



Bronzino pinx

COSME Ier DE MÉDICIS
Grand duc de Toscane
(Galerie des offices à Florence)



LES

[illegible]

TOME [illegible]

FLORENCE ET LES DERNIE[illegible] GALLO



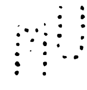
PARIS

[illegible]

28, RUE BONAPARTE, 28

M D CCC [illegible]





LES
SAN GALLO

ARCHITECTES
PEINTRES, SCULPTEURS, MÉDAILLEURS
XVe ET XVIe SIÈCLES

PAR
GUSTAVE CLAUSSE
ARCHITECTE
Membre des Académies Royales des Beaux-Arts de Rome (Saint-Luc)
et de Florence

TOME TROISIÈME

FLORENCE ET LES DERNIERS SAN GALLO



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

M D CCCC II



Antonio da San Gallo le jeune avait vécu au milieu des plus grands génies de la Renaissance, des personnages les plus illustres ; toutes les manifestations de l'intelligence, arts, sciences, lettres, poésie et politique avaient été portées sous ses yeux à leur apogée ; des hommes éminents, groupés par des circonstances extraordinaires, avaient fait de la première moitié du XVIe siècle l'époque la plus remarquable des temps modernes. Architecte de grand mérite, San Gallo s'était trouvé de taille à se mesurer avec ces esprits supérieurs et ne le

cédait qu'à bien peu dans cette puissante société qui gravitait autour des papes Léon X, Clément VII et Paul III : c'était, suivant une juste expression, « l'âge d'or de la Renaissance », et Rome a été le théâtre de ces belles manifestations.

Les derniers San Gallo vont nous ramener sur une autre scène, et nous allons nous retrouver dans cette Florence, berceau de leur famille, que leurs pères avaient contribué à embellir sous la haute protection des premiers Médicis.

Tandis que les papes faisaient de Rome le centre d'attraction universelle, que grands seigneurs, prélats, poètes et artistes venaient briller autour de leur magnificence, Florence était abandonnée de ceux qui auraient pu lui conserver la prépondérance qu'elle avait acquise autrefois. Gardée en tutelle par les papes, livrée à un gouvernement de forme républicaine permettant aux factions de se disputer sans cesse l'apparence du pouvoir, Florence avait vu s'éteindre cette activité intellectuelle qui avait fait d'elle, au xve siècle, le principal foyer de l'Italie. Avec la prospérité et la sécurité disparues dans les luttes incessantes des partis, les lettres et les arts avaient été frappés de stérilité et avaient émigré.

Toutefois, pendant cette curieuse période d'agitation, l'esprit florentin, la faculté innée chez ce peuple privilégié de s'enthousiasmer pour les belles choses et les nobles pensées, ne cessa jamais d'être en mouvement. Il faut suivre ses évolutions au travers des évé-

nements pour comprendre comment, après de cruels désastres, la paix, résultant d'une autorité reconnue, ramena, au sein de cette Florence si éprouvée, si épuisée, une société riche, élégante, fastueuse même et passionnée de délicates émotions. C'est en interrogeant l'histoire que l'on se rendra compte des influences auxquelles les savants et les artistes durent de pouvoir reprendre dans cette société une situation importante et de faire ainsi renaître Florence de ses ruines en l'aidant à reconquérir, au milieu des cités italiennes, le rang qu'elle avait momentanément perdu.

Résumer en un bref aperçu l'histoire sociale et artistique de cette époque est une obligation à laquelle nous ne devons pas nous soustraire. Ce travail est le complément nécessaire de notre étude sur les San Gallo, car les derniers de ceux qui ont porté ce nom illustre ont été mêlés à presque tous les événements qui se sont alors déroulés.

Florentine à son apparition dans le monde des arts, romaine à son apogée, la famille des San Gallo va redevenir florentine; et, bien que composée de personnalités plus modestes, nous verrons quelques-uns de ses membres briller d'un assez vif éclat dans le déclin de la Renaissance, avant qu'elle ne disparaisse elle-même dans une obscurité complète.

Serviteurs toujours fidèles des Médicis, les San Gallo vont bénéficier de la faveur des premiers ducs de Florence, comme leurs pères avaient profité de celle

de Cosme l'Ancien et de Laurent le Magnifique, comme Antonio le jeune avait su s'attirer celle des papes de cette illustre famille.

Écrire l'histoire des San Gallo, c'est en même temps écrire l'histoire des Médicis.



FLORENCE

AU XVIe SIÈCLE

LA VILLE — LA SOCIÉTÉ — LES ARTISTES

A peine avons-nous esquissé dans le premier volume de cet ouvrage les événements accomplis à Florence depuis le retour des Médicis, en 1512, jusqu'à l'avènement du duc Cosme; il nous faut maintenant revenir avec un peu plus de détails sur ces années encore bien troublées.

Lorsque Léon X fut élevé à la dignité pontificale, Julien, son frère, le plus jeune des trois fils de Laurent le Magnifique, vivait encore, mais de complexion délicate et trop faible d'esprit pour exercer l'autorité à Florence dans les circonstances graves que traversait l'Italie, il fut appelé à Rome, et Laurent duc d'Urbin, fils d'Alfonsina Orsini et du malheureux Pierre de Médicis, exerça le pouvoir avec l'aide de Goro Gheri, évêque de Fano, que le pape lui avait adjoint comme conseiller.

Malgré ses vingt ans, Laurent administra avec jus-

tice et fermeté. Dans la pensée du pape il fallait un mariage considérable pour affermir cette autorité, aussi lui fit-il épouser Madeleine de Latour-d'Auvergne, alliée à la maison royale de France. Le mariage se fit à Paris, en grande pompe semble-t-il. Des fêtes, des honneurs, furent de tous côtés réservés aux jeunes époux et le goût de cette magnificence s'empara bientôt du jeune Médicis. De retour à Florence, il s'entoura d'un luxe inusité jusque-là chez les membres de sa famille, voulant, disait-il, habituer les Florentins au prestige d'une souveraineté que les deux grands directeurs de cette politique, le pape et le cardinal Jules, croyaient avoir assurée sur la tête des Médicis.

Deux mois à peine s'étaient-ils écoulés, que le duc d'Urbin était atteint de la maladie qui devait bientôt l'emporter, que la duchesse mourait en couches après avoir mis au monde Catherine, la future reine de France, et que Laurent disparaissait à son tour le 4 mai 1519. Ses funérailles furent magnifiques, et bien que son orgueil eût éloigné de lui beaucoup d'amis, tous les magistrats et un grand nombre de citoyens voulurent y assister[1].

Le cardinal Jules, malgré ses très importantes fonctions de vice-chancelier, se hâta de revenir à Florence. Habile flatteur des sentiments républicains qui préva-

1. Jacopo Pitti. — Storia Fiorentina.
Jacopo Nardi. — Istoria della citta di Firenze.

laient alors, il acquit la confiance de tous, mais les sourdes menées auxquelles il se livrait dans le but d'accaparer le pouvoir lui suscitèrent bientôt d'implacables ennemis parmi les citoyens les plus éclairés.

C'était le temps où florissait la célèbre académie des *Orti oricellai*; elle succédait à l'académie Platonicienne, fondée par Cosme, le Père de la Patrie, dont les membres s'étaient dispersés à la mort de Laurent le Magnifique. Bernardo Rucellai, qui en était demeuré le président, voulut à nouveau réunir les anciens académiciens et fit construire dans les magnifiques jardins qu'il possédait *via della Scala* un palais pour servir à leurs assemblées. Ces jardins étaient appelés *Orti oricellai,* du nom d'une sorte de lichen, *oricello,* que Rucellai avait rapporté d'Orient, plante remarquable par ses propriétés tinctoriales. Bernardo Rucellai étant mort en 1514, ses fils Palla et Giovanni furent placés à la tête de l'académie.

L'ardeur d'un sang jeune et nouveau ne tarda pas à se faire sentir. Les discussions philosophiques furent bientôt abandonnées pour faire place aux luttes bien plus passionnantes de la politique. En 1522, l'académie des *Orti oricellai* était fréquentée par une élite de jeunes gens appartenant aux meilleures familles de Florence, au milieu desquels brillait par son talent Nicolo Machiavelli; tous du reste ardents républicains, et voyant dans les agissements occultes du cardinal Jules la preuve de son aspiration au despotisme. En-

flammés par les exemples des conjurations antiques, ils formèrent le projet de faire périr le cardinal de Médicis; le jour choisi fut celui de la fête du Corpus Domini. Il arrive bien rarement qu'un secret de cette nature, confié à plusieurs personnes soit bien gardé; la conspiration fut découverte, Luigi Alamanni et Jacopo da Diacceto payèrent leur témérité de leur tête, les autres purent se sauver. Après ce coup manqué, l'autorité du cardinal n'en fut que mieux établie.

Le 14 septembre 1523 arrivait à Florence la nouvelle de la mort du pape Adrien VI; le cardinal Jules regagnait Rome en toute hâte, et, le 19 novembre, était élu pape sous le nom de Clément VII.

La première pensée du nouveau pape fut d'assurer le gouvernement de Florence, mais la ligne directe de Cosme l'Ancien à laquelle il avait l'honneur d'appartenir était éteinte dans la personne du duc d'Urbin; il aurait fallu, pour trouver un vrai Médicis, s'adresser à la branche cadette de la famille, et cette pensée lui était insupportable. Il songea, plutôt que d'en venir à cette extrémité, à deux enfants illégitimes : l'un Hippolyte, fils de Julien duc de Nemours et d'une fille d'une honorable maison d'Urbin, l'autre Alexandre, fils de Laurent duc d'Urbin, disait-on, et d'une servante mauresque. Paternité peu prouvée d'ailleurs, car l'historien Scipion

Ammirato rapporte, comme l'ayant appris du duc Cosme Ier lui-même, que cet Alexandre était le fils d'une esclave de la maison de Médicis et du pape Clément VII alors qu'avant d'entrer dans les ordres, il n'était encore que chevalier. Ce fait peut être exact, les dates ne s'y opposent nullement ; Jules de Médicis, étant né en 1478, avait trente-deux ans en 1510, année de la naissance d'Alexandre, et ne fut ordonné prêtre et nommé archevêque de Florence par Léon X qu'en 1513. Cette paternité expliquerait alors la haute sollicitude dont Clément ne cessa d'entourer le jeune Alexandre.

Le pape envoya donc les deux jeunes gens à Florence sous la surveillance de Silvio Passerini, cardinal de Cortone, créature de Léon X, homme de peu de mérite, ambitieux, entêté, ignorant surtout l'art de gouverner. Clément ne lui en confia pas moins la direction supérieure des affaires, comme chef d'un gouvernement sans forme bien définie. Mais il y avait à Florence un homme, parent éloigné de la famille Médicis, que le pape chargea de veiller directement sur les deux enfants ; c'était Octavien de Médicis, messer Ottaviano, comme on l'appelait. Le choix était heureux ; jamais ni le zèle d'Octavien, ni son dévouement ne firent défaut à aucun de ceux qui portaient ce nom de Médicis, et dans bien des circonstances, quelques-unes d'une gravité exceptionnelle, il leur fut d'une grande utilité, soit en donnant de sages conseils, soit en couvrant

d'une protection vraiment paternelle l'existence des jeunes princes qui lui étaient confiés.

Le cardinal Passerini s'installa, par ordre du pape, avec ses deux pupilles au palais Médicis.

Après la bataille de Pavie et la défaite de l'armée française, une grande effervescence régnait dans Florence. Alliée fidèle jusqu'alors du roi de France, elle avait tout à craindre du ressentiment de l'empereur; aussi, l'approche de l'armée impériale commandée par le connétable de Bourbon mit-elle le désarroi dans tous les esprits. Le 26 août 1527, pendant une absence des jeunes Médicis, quelques citoyens, impatients de leur autorité, se révoltèrent, prirent les armes, s'emparèrent du palais de la Seigneurie et résistèrent aux gardes venus pour les en déloger. Dans leur ardeur belliqueuse, ils lançaient même sur les soldats des pierres d'une telle dimension que l'une d'elles, ayant frappé le bras de la statue de David, sculptée par Michel Ange et placée auprès de la porte du palais, le brisa en trois morceaux; Giorgio Vasari et Francesco de Rossi ramassèrent ces fragments qui furent rajustés quelque temps après. François Guichardin, l'historien, alors commissaire du pape à l'armée de la Ligue, vint s'interposer avec l'autorité que lui donnait son titre et parvint à rétablir le calme. Les Médicis rentrèrent dans leur

palais, mais tel était l'état troublé de Florence que ces tumultes se renouvelaient souvent.

Bourbon aurait bien voulu offrir une si belle proie à ses reîtres affamés, mais le duc d'Urbin, François-Marie de la Rovère, général de l'armée de la Ligue, étant accouru, le péril fut détourné. C'est alors que le connétable, n'ayant rien pu entreprendre contre Florence, se décida à marcher sur Rome.

A la nouvelle du siège et du sac de Rome, les Florentins, saisis de terreur, ne sachant à quel parti s'arrêter, finirent par se rendre aux conseils de Nicolo Capponi. D'accord avec Philippe Strozzi et sa femme Clarice Médicis, venus à Florence sur les instances du pape, on décida d'éloigner les jeunes princes afin d'éviter toute effusion de sang.

Le 16 mai, ils montèrent à cheval pour rejoindre l'armée du duc d'Urbin et quittèrent la ville accompagnés du cardinal Passerini. A Messer Ottaviano, le fidèle parent, était confiée la garde des propriétés de la famille.

C'était une révolution toute pacifique, mais le calme était loin d'être revenu ; on se défiait de Capponi et encore bien plus de Strozzi qui n'avait pas exigé, avant le départ des Médicis, la remise à la nouvelle Seigneurie des forteresses de la République. Le peuple devenait de jour en jour plus menaçant et les tumultes se renouvelaient fréquemment. Un jour, une troupe d'individus masqués, encore plus fous peut-être que criminels, parcourut la ville, mutilant et détruisant les écus-

sons des Médicis placés sur les façades des monuments et dans l'intérieur des églises; à l'Annunziata, ils mirent en pièces les ex-voto et les bustes en cire de Laurent le Magnifique, de son frère Julien, de Léon X et de Clément VII qui ornaient la chapelle de la Madone construite par Pierre, second fils de Cosme l'Ancien; le palais Médicis et la basilique de Saint-Laurent coururent le risque d'être incendiés et détruits. Les *Orti oricellai* furent ravagés et plusieurs maisons dévastées. On en venait souvent aux mains dans les rues, *ottimani,* modérés, et *arrabiati,* démocrates, se menaçaient et s'attaquaient chaque jour. Si l'on joint à ces maux déjà graves la peste qui sévissait depuis le mois de mars, on peut se faire une idée du misérable état dans lequel était tombée cette malheureuse République.

De quel côté chercher un appui? Fallait-il s'attacher à l'empereur ou rester fidèle au roi de France? Les deux partis offraient des dangers; et à travers ces irrésolutions l'agitation augmentait toujours. Elle dégénéra bientôt en une sorte de folie, poussée à tel point que Capponi proposa un jour d'élire Jésus-Christ roi de Florence. Cette proposition eût semblé en tout autre temps monstrueuse, elle fut cependant accueillie avec acclamation par le Grand Conseil.

Bernardo Segni, l'historien, raconte que l'on fit sculpter, au-dessus de la porte du palais, l'inscription : *Jesus Christus rex Florentini populi. S. P. decreto*

electus, inscription remplacée plus tard par celle qui existe aujourd'hui : *Rex Regum Dominus Dominatium,* gravée sous le signe du Christ. Ce qu'il y eut de remarquable, c'est que sous cette royauté bizarre le calme revint dans la ville.

Le danger, de quelque part qu'il dût venir, apparaissait toujours imminent ; aussi l'année 1528 fut-elle employée à des préparatifs militaires. Capponi créa et organisa une milice citoyenne et une autre composée des gens de la campagne, arrachant ainsi les jeunes nobles à une vie oisive et vicieuse qu'ils menaient alors, et les fortifiant pour la suprême épreuve. Elle ne se fit pas attendre ! Abandonnés de tous, du roi de France et de l'empereur, les Florentins se trouvèrent seuls en face des fureurs de Clément VII et de la vengeance qu'il avait juré de tirer de leurs insultes. La ville retentit des prédications les plus exaltées faites par des moines dominicains, successeurs de Savonarole. On confia à Michel-Ange le commandement des nouvelles milices et la direction générale de tous les travaux de fortification ; sous ses ordres étaient placés Antonio da San Gallo le vieux et tous les membres de la famille, ainsi que les principaux architectes de Florence. Les approches des murailles furent dégagées ; les opulents couvents de San-Gallo, San-Donato, San-Giusto et nombre de superbes villas, parmi lesquelles se trouvaient celles de Carregio, appartenant aux Médicis, furent sacrifiés aux besoins de la défense et rasés. Il faut noter cepen-

dant que l'on respecta autant que possible les œuvres d'art, tableaux, statues, etc., dont ces couvents et villas étaient ornés, en les transportant dans les églises et les palais de la ville.

Le 24 juin 1529, jour de la fête de Saint Jean-Baptiste, patron de Florence, pour remplacer la grande procession qui avait lieu ordinairement, on passa une revue générale de toutes les forces défensives, et Malatesta Baglioni de Pérouse en fut déclaré le chef.

Après dix mois de siège, pendant lesquels les Florentins firent preuve de toutes les vertus civiques et militaires, il fallut se rendre. On invoqua bien, comme il arrive toujours dans les situations désespérées, la trahison de quelques-uns des chefs, Baglioni entre autres, mais la résistance était devenue impossible et quatre ambassadeurs, Bindo Altoviti, Jacopo Morelli, Lorenzo Strozzi, Pier Francesco Portinari, choisis parmi les familles les plus considérables de la ville, furent envoyés au camp ennemi pour traiter de la capitulation. Les conditions en étaient particulièrement dures : livraison des forteresses de Pise, Livourne, Volterra, paiement de 80 000 écus d'or, remise de cinquante otages pour assurer l'exécution du traité, il fallut tout accepter. Une nouvelle Balia, nommée sous l'influence du pape, prit la direction des affaires, et dès sa première séance rappelait les Médicis. Alors, les représailles sanglantes ne tardèrent pas à se joindre aux exils et aux amendes pour assouvir les haines du parti vainqueur, et la Répu-

blique florentine disparut à tout jamais, abimée dans les convulsions et les désastres. Florence subissait le sort de toutes les républiques italiennes : fondées pour assurer la liberté et l'égalité entre tous les citoyens, elles périssaient par leurs propres discordes et sombraient entre les mains d'un tyran.

Le 12 mars 1531, la Seigneurie recevait l'avis du prochain retour d'Alexandre de Médicis, accompagné de l'évêque de Vasone, Leonardo Bonafede, et des autres *procuratori pontifici,* partis en septembre de l'année précédente pour Augsbourg et les Flandres, afin de rendre hommage à l'empereur.

Le 1er juin, elle envoyait quatre ambassadeurs au-devant d'Alexandre, créé duc de Citta de Penna. Le 3 juillet, Mussetola arrivait à Florence, délégué par l'empereur pour installer Médicis; enfin, le 5 juillet, visite à la Seigneurie au Palais Vieux, discours de Mussetola au nom de l'empereur, installation d'Alexandre comme chef de la République et rentrée au palais de Médicis[1].

*
* *

L'historien Varchi donne sur la topographie de Florence et sur la constitution de la société florentine

1. De Reumont : La jeunesse de Catherine de Médicis. Appendice et commentaires.

avant le siège, des détails que nous croyons utile de rappeler ici[1]. La ville était alors entourée de murailles formant un périmètre d'environ six milles de longueur, percé de onze portes. Elle était divisée par l'Arno en deux parties inégales, dont l'une comprenait trois quartiers situés sur la rive droite dn fleuve : Santa-Croce, Santa-Maria-Novella, et San-Giovanni, et sur la rive gauche, un seul quartier, celui de San-Spirito; chacun de ces quartiers était subdivisé en quatre gonfalonies. On franchissait l'Arno sur quatre ponts : 1° le pont *Rubaconte,* ainsi nommé du podestat Rubaconte en fonction lorsque le pont fut fondé, en 1237 (c'est le *ponte alle Grazie* actuel); 2° le *ponte Vecchio,* fondé en 1345; 3° le *ponte a Santa Trinita,* fondé en 1250; 4° le *ponte alla Carraja,* alors inachevé. Sur les trois premiers s'étendaient des files de petites maisons avec des boutiques.

Le chiffe de la population s'élevait à 70 000 habitants; il y avait plus de cent couvents, monastères ou confréries ayant presque toutes leur église. Pendant les quelques années qui précédèrent le siège, la population avait pris un tel accroissement que les faubourgs avec leurs monastères, leurs hôpitaux, formaient, pour ainsi dire, une autre ville, peuplée d'artistes et d'artisans en tous genres, vivant d'une façon peu dispendieuse à raison de la légèreté des impôts que l'on y

1. Varchi : Storia Fiorentina.

percevait. De nombreuses associations laïques, tant pour les hommes que pour les enfants, comprenaient l'élite de la population : c'étaient les compagnies du *Standardo,* réservées principalement aux jeux et autres distractions; celles de *Disciplina,* destinées aux pratiques religieuses ; dans celles dites, *de Notte,* les sociétaires s'assemblaient la nuit; les compagnies de *Buche,* qui existent encore aujourd'hui, étaient composées d'hommes nobles se réunissant presque secrètement ; enfin les *Neri* assistaient les condamnés au dernier supplice. De grands hôpitaux, tels que celui de *Santa Maria Nuova,* fondé au XIV[e] siècle, par Falco Portinari, le père de la Béatrice du Dante, pour les adultes, et celui *degli Innocenti,* pour les enfants, ainsi que les *Viandanti,* pour les indigents, assuraient le service hospitalier. Le nombre des palais appartenant aux grandes familles dépassait soixante, tous pourvus de balcons, *palco,* et de loggias ; la plupart montraient encore avec orgueil leur ancienne tour seigneuriale, moins élevée cependant qu'autrefois, car un décret en avait réduit la hauteur, cinquante places et de nombreux jardins égayaient la ville en y laissant pénétrer l'air et la lumière. Enfin, l'Université comprenait toutes les facultés.

La vie matérielle des Florentins était en général assez simple. Sobres par tempérament, ils étaient économes. Seules, certaines anciennes familles s'entouraient d'un grand luxe et se livraient à de grandes dépenses ; on peut citer parmi les principales: les Anti-

nori, les Bartolini, les Borromei, les Tornabuoni, les Strozzi, les Pazzi, les Borgherini, les Gaddi, les Gondi, les Rucellai, les Salviati, etc., dont les membres avaient pris depuis longtemps une part active au gouvernement de la République. Les hommes se livraient principalement au commerce et à la banque, s'occupaient d'art et de belles-lettres lorsque la politique et l'ambition n'absorbaient pas toute leur activité. Les jeunes gens menaient en général une vie oisive, flanaient dans les rues, s'asseyaient sur les bancs ou se réunissaient dans les boutiques des épiciers et des barbiers pour commenter les nouvelles et les bruits de la ville. La création de la milice urbaine vint donner un tout autre but à leur existence, car cette jeunesse libertine et frondeuse était naturellement hostile aux Médicis qui représentaient l'ordre et les lois.

Le clergé était presque entièrement composé de moines ambitieux et égoïstes, cherchant à attiser les haines pour augmenter leur situation et leur influence.

Pendant les dernières années qui précédèrent le siège, années remplies de troubles et de convulsions, les arts et les lettres avaient été complètement abandonnés, seul Michel-Ange continuait à sculpter les superbes figures destinées aux tombeaux de Laurent et de Julien de Médicis, tout en faisant achever, à l'église Saint-Laurent, la chapelle qui devait les abriter. Mais en 1528, tout travail intellectuel cessa, toutes les forces de la République furent employées à la résistance.

Quelques artistes avaient bien quitté Florence ; Francesco Rustici, peintre, sculpteur et architecte, et son élève, Lorenzo Valdini, étaient venus en France se mettre au service de François Ier, mais le plus grand nombre resta et fut employé aux fortifications, non seulement à Florence, mais dans toutes les autres villes de la Toscane. C'est ainsi qu'à côté des San Gallo on voyait travailler Amadeo d'Alberto et Sebastiano Serlio revenu de la cour du duc de Ferrare se mettre aux ordres de la Seigneurie.

* *
*

Le terrible siège et la peste qui en fut la conséquence réduisirent cette ville florissante à un état de misère effroyable. François Guichardin écrivait dans une lettre à Lanfredini : « C'était un tel naufrage, que l'on n'aurait jamais pu supposer cette province capable de le supporter » ; et dans une autre, datée du 27 décembre 1530 : « Les riches sont tous devenus pauvres ; les boutiques sont fermées et si vous passiez dans San Martino vous verriez que sur les soixante-quatre boutiques qui y étaient ouvertes avant la guerre il y en a à peine douze aujourd'hui, et encore font-elles de très médiocres affaires[1]. »

Si la condition des citoyens était déplorable, celle

1. Archivio di Stato : cart. Lanfredini, cod. 28.

des habitants de la campagne n'était pas meilleure : beaucoup périrent par le fer, la faim, la peste et les souffrances de toute sorte. A tous ces sujets de désolation il faut ajouter les violences et les vexations commises par les troupes impériales laissées en garnison à Florence jusqu'à l'entier paiement des 80 000 écus stipulés dans la capitulation. La Balia, pour hâter leur départ, avait contracté un emprunt et, pour y faire face, tous les citoyens présents durent être surchargés de taxes très onéreuses ; quand aux absents on les menaçait, s'ils ne revenaient pas, de leur en faire payer le double.

Il ne pouvait plus être question, après de semblables épreuves, de commander des œuvres d'art ; aussi les pauvres artistes, chassés de Rome à la suite du sac de la ville, morts ou dispersés après la capitulation de Florence, pouvaient s'estimer encore heureux de retrouver auprès de Clément VII, rentré dans sa ville pontificale, quelques travaux à exécuter. Francesco Vettori écrivait à l'archevêque de Capoue : « Je sais bien qu'il faut nous faire des amis parmi les artisans et les artistes aussi bien que parmi toutes les personnes qui n'ont pas pris part au gouvernement, mais il faudrait pour cela les faire travailler et nous ne pouvons le faire parce que nous avons de grandes dépenses indispensables à prévoir et que nous manquons d'argent ! [1] » Et

1. Lettres de Francesco Vettori à Nicolo della Magna. Archivio storico italiano.

cependant les artistes étaient encore nombreux à Florence; à côté de Michel-Ange on pouvait compter Baccio Bandinelli, le Tribolo, Bartolomeo Ammannati, les deux San Gallo, Bernardo del Tasso, Battista Franco, Jacopo da Pontormo, pour ne citer que les principaux.

Clément VII, pour donner un peu d'activité à cette malheureuse cité si éprouvée, voulut faire revivre les métiers et les arts, et pour cela forcer d'abord Michel-Ange à quitter le clocher de l'église San Niccolo dans lequel, au dire de son biographe Condivi, il s'était réfugié, et reprendre les travaux de la chapelle des Médicis. Mais le pape, malgré ses efforts, ne put vaincre l'affaissement général, la démoralisation complète qui avait envahi jusqu'aux plus fermes esprits; il fallut attendre des temps meilleurs.



ALEXANDRE DE MÉDICIS

1532-1537



Alexandre de Médicis.
Médaille par un anonyme. — Florence, XVIe siècle.

Alexandre de Médicis, bien que choisi par Charles-Quint pour gouverner la République florentine, bien qu'ayant épousé Marguerite d'Autriche, fille naturelle de l'empereur tout puissant, bien qu'il eut été créé duc

à cette occasion, était trop craintif, trop tyrannique, trop violent et trop débauché pour ramener, avec la paix, la sécurité et la prospérité dans la ville de Florence. Chef de la République, *Proposto perpetuo,* prévôt perpétuel de toutes les magistratures, il ne songeait qu'à sa propre sécurité au milieu de cette population qu'il semblait prendre à tâche d'insulter et de déshonorer ; sa grande préoccupation était de se créer un asile inviolable en faisant construire la forteresse da Basso.

Cependant, un certain bien-être matériel semblait renaître ; quelques banquiers et négociants, après avoir été chassés par les événements, étaient revenus à Florence. Pendant leur absence, ils avaient établi des comptoirs à l'étranger, au détriment du commerce florentin, et même, la fondation de ces comptoirs, encouragée par les gouvernements, se multiplia à tel point, qu'en 1548 on comptait à Lyon trente-sept maisons de commerce dirigées par des Florentins ; il y en avait également de nombreuses en Angleterre et en Espagne. Mais enfin ces négociants revinrent, d'abord peu nombreux, puis, s'attirant les uns les autres, ramenèrent dans la ville un peu d'activité commerciale.

Les artistes bénéficièrent de la part d'Alexandre de quelques commandes : il confia au peintre Pontormo, le plus en faveur auprès de lui, la décoration de la villa Careggi, et à Vasari l'achèvement des peintures de la grande salle du rez-de-chaussée commencée par Jean

d'Udine. Vasari n'avait alors que dix-huit ans, peintre encore fort modeste, il recevait six écus par mois, mais était logé, nourri et servi aux frais du duc[1]. On doit à Alexandre la reconstruction du palais de l'archevêché, presque totalement détruit par un incendie en 1533, et quelques embellissements au Palais Vieux, entre autre la réfection des pilastres de la cour. A son entrée à Florence, Charles-Quint avait été surpris de l'abondance de ces encorbellements, *sporti,* qui encombraient les rues de Florence en obstruant le jour et l'air. Alexandre commença à les faire démolir; mais là se borna se sollicitude en faveur de l'édilité florentine.

Si Alexandre encourageait peu les arts en général, il aimait à faire reproduire ses traits. Il existe de lui un beau portrait peint par Pontormo et un autre par Vasari, aujourd'hui à la galerie des Offices : le prince est couvert d'une armure complète, le regard est dur, ses cheveux crépus et ses grosses lèvres trahissent la nationalité africaine de l'esclave qui lui donna le jour. Il se fit aussi représenter en buste par les sculpteurs Cataneo de Carrare, et Alfonso Citadella de Ferrare; ce dernier buste exécuté en terre ne put être reproduit en marbre, le départ de l'artiste et sa mort prématurée empêchèrent de terminer le travail[2].

Les médailles d'Alexandre sont nombreuses. D'après Vasari, Francesco dal Prato en aurait fait une, mais

1. Vasari, Ed. Sansoni, t. VII, p. 656.
2. Id., t. V, p. 91.

elle n'est pas connue. Nous possédons une autre médaille fort belle due à un sculpteur anonyme, nous la reproduisons ici : elle représente Alexandre vu de profil, le buste couvert d'une armure à la romaine ornée de mascarons, la tête est énergique, les traits du visage sont épais, les lèvres fortes, l'œil dur, les cheveux abondants et crépus. En exergue :

ALEXAND. FIOR. DVX. I.

Le revers est occupé par un rhinocéros admirablement modelé et détaillé avec la devise :

NON BVOI VO. SIN VENCER

devise bizarre, dont un mot est en langue espagnole, inventée par Paul Jove, à la demande du duc, comme traduction du vers *Rhinoceros nunquam victus ab hoste redit* qu'il avait fait graver sur sa cuirasse[1].

Domenico di Polo, très habile graveur auquel on doit la belle émeraude intaillée représentant Hercule, qui servit de cachet au duc Alexandre, fit cinq médailles de lui ; les quatre premières ont pour sujet au revers, la Paix brûlant des armes ; la cinquième, gravée après la mort du prince, porte une couronne de cyprès[2].

1. Aloïs Heiss : Les médailleurs de la Renaissance, t. IV, p. 194.

2. Les médailles sont au palais du Bargello et font partie de la collection du Musée national ; l'émeraude gravée est conservée dans le Cabinet des gemmes à la Galerie des Offices.

Benvenuto Cellini avait déjà gravé, en 1535, les coins des nouvelles monnaies présentant d'un côté la tête d'Alexandre et de l'autre les saints Cosme et Damien, monnaies fondues avec le bronze de la grosse cloche du Vieux Palais brisée après le siège; le duc, satisfait de ce travail, voulut avoir son portrait gravé sur une belle médaille semblable à celle que Benvenuto Cellini avait exécutée quelques années auparavant pour le pape Clément VII. Cellini commença son travail en 1536, mais il lui manquait le sujet du revers; Lorenzino de Médicis, parent et familier d'Alexandre, lui fit dire qu'il se chargeait de fournir ce sujet et qu'il y pensait déjà depuis quelque temps; peu de jours après, Lorenzino tenait parole en assassinant le duc Alexandre, le 6 janvier 1537[1].

HIPPOLYTE DE MÉDICIS

Il est impossible de parcourir cette époque, quelque brièvement qu'on le fasse, sans citer certains personnages qui, occupant dans la société florentine des situations prépondérantes, ont su, mieux qu'Alexandre, encourager les artistes et participer, pour une notable part, à la renaissance des arts.

1. Mémoires de Benvenuto Cellini.

En première ligne apparaît une figure bizarre, celle d'un homme au caractère étrange, que ses goûts et ses allures rendraient au moins intéressant et peut-être même sympathique, si sa conduite n'écartait pas de lui tout le respect que sa situation aurait dû lui acquérir.

Hippolyte de Médicis, fils du duc de Nemours, d'un an plus âgé qu'Alexandre, possédait des qualités brillantes qui le faisaient aimer des Florentins. A l'âge de quinze ans, déclaré apte à remplir des fonctions et des magistratures publiques, il se montrait surtout épris des choses de la guerre. Plusieurs fois on songea à le marier; aussi se soumit-il à grand peine aux injonctions réitérées de Clément VII en se laissant revêtir de la pourpre cardinalice pour assurer à son cousin le gouvernement de Florence; il se considérait comme enfant légitime et disait que les Florentins auraient préféré l'avoir pour maître plutôt que le fils d'une esclave africaine.

Hippolyte devint donc cardinal malgré lui, mais obtint d'être envoyé comme légat pontifical auprès du roi de Hongrie qui rassemblait alors une armée destinée à combattre les Turcs. Titien, dans le beau portrait que l'on voit au palais Pitti, l'a représenté en costume de cavalier hongrois, le sabre au côté, le bâton de commandement à la main, vêtu d'un pourpoint de velours rouge, coiffé d'une toque de même couleur relevée par une broche de pierreries supportant une



Le Cardinal Hippolyte de Médicis, par le Titien.
Galerie Pitti.

haute aigrette de plumes; toujours, même à Rome, il marchait accompagné d'une nombreuse escorte composée de soldats de toutes les nations, ramassés un peu partout et vêtus des costumes les plus variés et les plus bizarres.

Comme son oncle Léon X, il aimait passionnément la musique, la chasse et les fêtes de toute nature.

Hippolyte aimait aussi les arts ; admirateur dévoué de Michel-Ange, il le comblait de cadeaux. Il encouragea le Parmesan dont beaucoup de tableaux vinrent prendre place dans sa galerie, et protégea l'habile sculpteur ferrarais Citadella. Nous l'avons vu, comme exécuteur testamentaire de Clément VII, s'adresser au sculpteur Alfonso Lombardi, un autre de ses protégés, pour l'érection de deux mausolées destinés l'un à Léon X, l'autre à Clément VII lui-même. Il témoignait une véritable affection à Giorgio Vasari. Ce sentiment avait pris naissance pendant les années de jeunesse où Vasari, d'après les ordres du cardinal de Cortone, assistait aux leçons du fameux professeur Pierio, chargé de l'instruction du prince; aussi, le nouveau cardinal emmena-t-il avec lui à Rome le jeune artiste pour lui permettre de compléter son éducation de peintre en étudiant les œuvres de Raphaël, de Michel-Ange et de Peruzzi. En reconnaissance de ces services, Vasari peignit pour son protecteur plusieurs tableaux dont les sujets fort peu religieux dénotaient des goûts passablement dissolus : dans l'un, des satyres regardaient à travers le feuillage

Vénus et les Grâces dans une provocante nudité; d'autres représentaient des bacchanales de sylvains, de nymphes et de satyres.

Hippolyte était à la fois ambitieux, libertin et magnifique, et ses allures guerrières étaient si peu compatibles avec le caractère ecclésiastique de sa dignité, qu'après la mort de Clément VII, Pierre Strozzi, le futur maréchal de France, et Jacopo Nardi l'historien, étant venus à Rome saluer le nouveau pontife, ne purent reconnaître le cardinal florentin sous ses vêtements de gentilhomme, il fut obligé de se nommer en leur disant : « C'est moi qui suis le cardinal ». Très en intimité avec sa cousine Catherine de Médicis, on crut un moment qu'il quitterait le chapeau afin de pouvoir l'épouser.

Hippolyte mourut quelque temps après le mariage de la jeune princesse, non de chagrin, mais par accident. Il était alors en visite chez Giulia Gonzaga Colonna, à Fondi; en revenant à Rome il fut pris d'un malaise subit, s'arrêta à Istri et y mourut (1535). On prétendit, très probablement non sans raison, que le duc Alexandre, qui redoutait son ambition, l'avait fait empoisonner. Alfonso Lombardi a gravé sa médaille, le buste est entouré d'une guirlande ; au revers, une femme fait des libations sur un autel[1].

1. Galerie nationale de Florence, le Bargello.

OTTAVIANO DE MÉDICIS

Messer Ottaviano de Médicis, nous l'avons vu, était un des personnages les plus importants de Florence. Parent éloigné et surtout ami fidèle et dévoué des Médicis, on le retrouve à chaque pas de leur histoire. C'est à lui que Clément VII confie à Florence le soin de veiller sur les jeunes Hippolyte et Alexandre, et il sait, par ses sages conseils et son action énergique, maintenir les séditions populaires dans des limites pacifiques, et éviter l'effusion du sang. Demeuré à Florence pendant tout le temps du siège, habitant le palais des Médicis, il put, au prix de graves dangers, veiller à leurs intérêts et à la garde des trésors d'art qui leur appartenaient. C'est dans sa propre maison, décorée à cette occasion par Vasari et Battista Franco, que vint habiter Marguerite d'Autriche à l'époque de son mariage avec le duc Alexandre.

Ottaviano était fort lié avec beaucoup d'artistes, Andrea del Sarto et Vasari entre autres; Michel-Ange tint une de ses filles sur les fonts baptismaux ; tous, peintres, sculpteurs et achitectes, trouvaient auprès de lui une protection éclairée. Chargé par Léon X de diriger la décoration de la villa de Poggio a Cajano, il en

confia les peintures à Andrea del Sarto, à Franciabigio et au Pontormo.

Lorsque Frédéric II, duc de Mantoue, traversa Florence pour aller saluer Clément VII à Rome, il admira, dans le palais Médicis, le célèbre portrait de Léon X peint par Raphaël et obtint l'autorisation de l'emporter; Ottaviano chargé d'en faire l'expédition, mais désireux de conserver ce chef-d'œuvre à sa patrie, fit copier le tableau par Andrea del Sarto et envoya la copie au duc. Cette copie était si merveilleusement faite que le duc et Jules Romain lui-même, travaillant alors à Mantoue, s'y trompèrent et ne furent désabusés que plus tard, par Vasari, qui tout jeune, avait assisté à son exécution. Alexandre donna l'original à Messer Ottaviano qui le céda par la suite au duc Cosme. Ottaviano avait également fait copier par Andrea le portrait du cardinal Jules de Médicis, peint par Raphaël; il en fit présent à l'évêque Mazzi.

Messer Ottaviano était un véritable amateur d'art, aussi avait-il rassemblé dans son palais une nombreuse galerie de tableaux ; le portrait d'Alexandre, peint par Vasari, était placé entre ceux de Laurent le Magnifique et de Catherine de Médicis enfant; sur la cheminée de la chambre à coucher de sa femme, on voyait cette sainte famille commandée à Andrea del Sarto avant le siège de Florence, mais qu'Ottaviano n'ayant pu payer à cette époque avait conseillé à Andrea de vendre; celui-ci l'ayant soigneusement conservée, Ottaviano la

paya plus tard généreusement le double du prix convenu.

Vasari, à son retour de Rome, peignit pour Ottaviano le portrait d'Hippolyte de Médicis, ainsi que Vénus et Léda, d'après le carton de Michel-Ange. Giuliano Bugiardini fit pour lui le portrait de Michel-Ange et copia un grand tableau de Sebastiano del Piombo, représentant Clément VII assis avec Nicolo della Magna debout à ses côtés.

Cette collection de portraits indique qu'Ottaviano était non seulement fier d'appartenir à une si illustre famille, mais dénote en outre une passion véritable pour les beaux-arts.

Ottaviano mourut, en 1546, à l'âge de soixante-quatre ans; on consacra, dans l'église de Saint-Laurent, une chapelle à sa sépulture et l'on plaça au-dessus de l'autel un tableau de Fra Bartolomeo, commandé par Pierre Soderini, pour orner la salle du Grand Conseil. Il représentait Jésus-Christ, accompagné de la Vierge et de Sainte Anne, adoré par les dix saints protecteurs de Florence. Cette peinture, destinée à la glorification de la République, mais interrompue par la chute de cette même République, n'avait jamais été terminée; dessinée en clair-obscur par le maître, elle est toujours restée dans cet état; c'est ainsi qu'on la voit aujourd'hui à la galerie des Offices.

Messer Ottaviano avait épousé Francesca, sœur du cardinal Salviati, neveu de Léon X et frère de Pie IV, il en eut plusieurs enfants. Le duc Cosme, loin de se

montrer reconnaissant envers la mémoire d'Ottaviano, obligea l'aîné d'entre eux, Bernardetto, à rembourser des sommes importantes, sous prétexte que son père avait mal administré les biens qui lui avaient été confiés. Outré de ce procédé malveillant, Bernardetto abandonna Florence et alla s'établir à Naples où il fonda la maison des princes Ottaviano. Cependant un des fils d'Ottaviano, Alexandre, devint archevêque de Florence, en 1573, après avoir été évêque de Pistoia.

LES STROZZI

Les Strozzi possédaient à Florence une situation au moins égale à celle des premiers Médicis, puisque, banquiers et marchands comme eux, leur origine remontait aux premiers temps de la République, et qu'ils avaient toujours occupé dans les magistratures des situations importantes.

Philippe Strozzi, le vieux (1426-1491), celui dont le buste, par Benedetto da Majano, fait partie des collections du Louvre, était le protecteur et l'ami dévoué de nombreux artistes ; c'est lui qui construisit le magnifique palais de la via Tornabuoni ; il avait, de son vivant, fait élever son tombeau par Benedetto da Majano dans une des chapelles de l'église Santa Maria Novella,

un des monuments funéraires les plus fins et les plus délicats qu'ait produits la Renaissance au xve siècle[1].

Le fils de cet illustre Mécène s'appelait Philippe comme son père ; né en 1488, mort en 1538, il avait épousé Clarice de Médicis, fille d'Alfonsina Orsini et sœur de Laurent duc d'Urbin. Il était affable et spirituel, ami des arts et des lettres, mais manquait dans ses actes de constance et de fermeté. Ce défaut de caractère lui fit commettre des erreurs et des faiblesses qui l'entraînèrent à sa perte. Ayant embrassé le parti des républicains opposés à l'avènement de Cosme de Médicis comme chef du gouvernement de Florence, Philippe Strozzi le jeune, prit le commandement de l'armée des rebelles; battu par Alexandre Vitelli, à Montemurlo, fait prisonnier et enfermé à la citadelle da Basso, il préféra se donner la mort que de subir la torture et d'être obligé d'avouer peut-être, dans les supplices, sa complicité au meurtre d'Alexandre, ce dont il était accusé. Il se serait, disent quelques historiens, brisé la tête contre les murs de son cachot; mais il est bien plus probable que, suivant la version généralement adoptée, il se poignarda avec une arme fournie, grâce à de hautes influences, par Alexandre Vitelli devenu gouverneur de la forteresse.

La médaille de Philippe Strozzi le jeune, gravée par un anonyme, indique une tête superbe, intelligente et

1. Voyez même ouvrage, vol. I, p. 179.

sympathique; Titien a peint son portrait. Très ami des arts et, comme son père, protecteur éclairé de beaucoup d'artistes, il avait, vers 1533, fait achever et décorer le palais de famille par Simone Pollaiuolo, le Cronaca; il l'orna de beaucoup de tableaux achetés ou commandés aux artistes contemporains; on y voyait entre autres le sacrifice d'Abraham, d'Andrea del Sarto.

Pierre Strozzi, fils du malheureux Philippe, avait hérité de ses père et grand-père un goût des belles choses qui se traduisit chez le jeune homme par un luxe et un faste vraiment princier. Réfugié à Rome après la mort de son père, il réunit dans son palais une nombreuse bibliothèque et une collection très curieuse d'armes de toutes les espèces et de toutes les provenances. Fidèle serviteur du roi François Ier, par conséquent ennemi déclaré de la politique impériale et du duc Cosme, son représentant à Florence, il vint à la cour de France et fut créé général des galères, puis maréchal; nous le retrouverons défendant Sienne contre Cosme Ier et les troupes impériales.

Pierre Strozzi fut tué, en 1558, au siège de Thionville et enseveli à Mantoue dans l'église de Saint-Andrea, où Jules Romain, toujours au service du duc Frédéric II, lui éleva un remarquable mausolée.

*
* *

Que de noms illustres n'aurions-nous pas à citer s'il

nous fallait rappeler ici tout ceux dont les arts de cette époque ont gardé le souvenir : les Sassetti, les Tornabuoni, les Benci, les Portinari, les Salviati, les Gaddi, les Serristori, les Pucci, les Guicciardini, et tant d'autres qui, soit par goût, soit par situation, tenaient à honneur de protéger les artistes et de s'entourer de leurs œuvres.

Mais celui de tous auquel la fin de la Renaissance est redevable du vif éclat dont elle a encore brillé est le duc Cosme de Médicis.



COSME IER DE MÉDICIS

DUC DE FLORENCE — GRAND-DUC DE TOSCANE

1537-1574

A peine le meurtre d'Alexandre de Médicis était-il connu, que toutes les passions politiques de la vieille Florence se réveillèrent en un instant, et quelques ardents démocrates, les *piagnoni*, songèrent à rétablir la République. Les cris de liberté retentissaient déjà dans les rues; il fallait se hâter de désigner un successeur au prince assassiné si l'on ne voulait voir se renouveler les scènes de désordre et les représailles qui avaient marqué l'avènement d'Alexandre au pouvoir. Clément VII n'était plus pour rechercher, dans la descendance de la branche aînée des Médicis, quelques rejetons illégitimes, des *mulets*, comme les appelait Clarice Strozzi. Force fut donc aux magistrats de Florence de suivre les conseils de Messer Ottaviano et de François Guichardin, et de s'adresser à la branche cadette de l'illustre maison en appelant à eux, pour lui offrir le pouvoir, le seul qui fût en état de s'en saisir.

Cosme de Médicis, né en 1519, était fils de Jean de Médicis, le célèbre capitaine des Bandes noires, le héros que sa fidélité aux destinées de Florence pendant le guerres précédentes avait rendu très populaire, et de Maria di Jacopo Salviati, nièce de Léon X. Orphelin à sept ans, par suite de la mort de l'illustre guerrier, objet de la défiance de Clément VII, il avait été entouré par sa mère de l'affection la plus tendre ; cette illustre femme s'était réservé le soin de son éducation et, dans sa prudente tendresse, l'avait, au moment de la révolution de 1527, tenu à l'écart dans sa villa de Trebbio. C'est de là qu'il accourut, le 8 janvier 1537, pour gouverner Florence. Il fut déclaré duc et prit le nom de Cosme Ier de Médicis.

Mais les mécontents n'avaient pas abdiqué; excités par les moines dominicains de Saint-Marc, ennemis déclarés, depuis Savonarole, de tout gouvernement régulier, il prirent les armes. Il fallut en venir aux mains et la victoire du parti de l'ordre, remportée à Montemurlo, le 2 août 1537, anéantit toute velléité nouvelle de résistance à l'autorité du nouveau duc. Chef d'un gouvernement qui avait tout sacrifié pour faire inscrire dans le traité survenu à la suite du siège de 1530, les mots « sauf la liberté », Cosme sut étouffer ce qui restait de cette liberté si chèrement achetée, de telle façon que les différents conseils qui constituaient le gouvernement, Sénat ou Balia, n'avaient plus qu'une ombre d'autorité. Il en arriva même bientôt à

FLORENCE



Cosme Ier, Duc de Florence et Grand-Duc de Toscane, par Bronzino.
Galerie Pitti.

ne plus prendre part à leurs délibérations, à ne plus paraître à leurs séances, à s'y faire représenter par quelque secrétaire qui déclarait sa volonté; et l'on n'avait garde de ne pas s'y soumettre; il était devenu souverain absolu.

Au début, cette omnipotence, quelques-uns disent cette tyrannie, se fit sévèrement et même cruellement sentir; les supplices et les persécutions furent nombreux. Cosme abusait de son pouvoir pour châtier ses ennemis qu'il appelait des criminels d'État, mais peu à peu le calme se rétablit, et la société florentine, restaurée sur des bases solides, régénérée d'après une hiérarchie rationnelle, put prendre une part importante au développement de la plus brillante période artistique qui se soit rencontrée en Italie depuis le pontificat de Léon X. Ce fut une seconde Renaissance, sinon dans l'acception générale et universelle de ce grand mot, du moins en tout ce qui pouvait affecter cette malheureuse société florentine, ballottée depuis tant d'années, désemparée, ruinée, et se trouvant ainsi appelée à une nouvelle existence.

Il n'entre pas dans le cadre de cette notice de porter un jugement sur la politique suivie par Cosme Ier, de savoir si sous le patronat de l'empereur, qui avait contribué puissamment à le faire duc de Florence, il défendit en toute liberté les intérêts de ses nouveaux sujets, et si cette politique ne lui inspira pas quelquefois des déterminations regrettables. Nous ne voulons nous

occuper que du développement intellectuel de la société florentine sous son administration.

Ce réveil fut marqué, comme il arrive toujours en pareil cas, par quelques excès; le luxe devint effréné et le jeune duc, dans le désir de se créer une cour, fut le premier coupable. Il attira auprès de lui de nombreux seigneurs, et beaucoup de marchands cessèrent le commerce pour pouvoir obtenir une charge honorifique auprès du prince. Le costume devint bientôt une source de dépenses tellement importante que Cosme dut édicter en 1546, et les renouveler en 1562, des règlements prescrivant le genre et la forme des vêtements autorisés dans chaque classe de citoyens pour les hommes, les femmes et les enfants, indiquant la nature et la qualité des étoffes et le chiffre que la toilette pouvait atteindre.

D'autres lois, promulguées dans le même esprit, réglaient les dépenses somptuaires des seigneurs; elles statuaient sur le nombre des dîners et des déjeuners à donner à l'occasion des noces, elles indiquaient le maximum du prix des cadeaux à offrir à la fiancée, de même qu'aux enfants au jour de leur naissance ou de leur baptême. Une autre ordonnance, datée de 1563, régla même les paris qu'il était d'habitude de faire, pendant la grossesse des femmes, sur le sexe de leur enfant.

En 1563, les premiers carosses avaient fait leur apparition. Jusque-là, hommes et femmes allaient dans la ville sur des chevaux caparaçonnés de housses plus

ou moins riches. A la fin du règne de Cosme, les carosses, très rares au début, devinrent si nombreux que les rues en étaient à certaines heures encombrées.

Tandis que ces dispositions étaient prises contre l'accroissement du luxe chez les citoyens, le duc, au contraire, augmentait de jour en jour l'éclat et la splendeur des fêtes publiques; politique toujours efficace pour contenir les passions révolutionnaires et faire trouver doux au peuple une servitude ainsi dorée. Les florentins étaient divisés en compagnies suivant leur quartier : on les appelait *Potenze festeggianti* (puissances festoyantes); chacun marchait sous les ordres d'un chef qui prenait le nom d'imperator, roi ou prince. Ces fêtes consistaient presque toujours en simulacre de combats. Mais il arrivait nécessairement que, par esprit de rivalité, ces luttes, courtoises au début, dégénéraient promptement en véritables rixes qu'il fallait interrompre par la force ; aussi les remplaçait-on souvent par quelques jeux moins dangereux. Ainsi, à l'occasion du mariage de Anna, fille de Cosme, avec Alphonse, fils aîné d'Hercule II duc de Ferrare, en 1558, on établit un grand concours de *calcio*, notre foot-bal moderne, donné sur les places de Santa Croce et de Santa Maria Novella; et ces jeux furent suivis d'un grand carrousel auquel prirent part tous les seigneurs de la cour. Une autre fois, sur cette même place Santa Croce on organisa par ordre du duc une magnifique cavalcade intitulée la « Généalogie des Dieux ».

Le mariage du duc avec Eléonore de Tolède, fille du vice-roi de Naples, avait été célébré, en 1539, au milieu de fêtes superbes, mais la splendeur en fut de beaucoup dépassée par celles qui eurent lieu, en 1565, à l'époque du mariage de leur fils François avec Jeanne d'Autriche, fille de Charles-Quint. Tout ce que l'on put imaginer fut mis en œuvre pour en rehausser l'éclat.

Cosme, admirateur de tous les exercices du corps, auxquels il aimait à se livrer en véritable sportsman, créa à Florence l'institution des courses de *cocchi,* sorte de chars construits sur le modèle des antiques chars romains; et cet usage s'est prolongé pendant bien longtemps après lui. Il fallait être d'une rare habileté pour prendre part à ces courses, car le duc avait fait dresser sur la place Santa Maria Novella deux pyramides en bois que les chars, en courant, devaient contourner trois fois. En 1608, les deux pyramides de bois furent remplacées par les deux obélisques en marbre supportés par des tortues en bronze sculptées par Jean Bologne, que l'on voit encore aujourd'hui. Les courses de chevaux libres, *barberi,* comme à Rome, ou même montés par des cavaliers, avaient été instituées dès les temps de la République, elles furent naturellement maintenues. Enfin, les soirs des jours de fête on tirait de grands feux d'artifices, et c'était un des spectacles les plus appréciés du peuple.

Les jeux de toutes sortes étaient fort en honneur chez les particuliers; on jouait à la balle, aux boules,

au ballon, à la toupie ; les riches chassaient, pêchaient, dansaient, montaient à cheval, et le duc, plein d'une incessante activité, se montrait partout, toujours armé et entouré d'une escorte de cavaliers prête à le suivre au premier son de trompe.

Au reste, une ardeur productive générale avait fait affluer dans toutes les familles l'aisance et la richesse. Cosme surveillait lui-même l'administration de nombreuses manufactures et exigeait une parfaite honnêteté dans toutes les affaires. Grâce à ce contrôle sévère, le commerce atteignit bientôt un degré de prospérité qui se développa encore par la suite. En 1575, le seul produit de la fabrication des étoffes atteignit la somme de 2 000 000 de florins d'or et le florin valait 7 livres à cette époque.

Pour faciliter les transactions, Cosme fit frapper différentes monnaies, entre autres la belle piastre d'or qui valait 72 livres ; elle portait d'un côté l'effigie du souverain et de l'autre l'image de Saint Jean-Baptiste, patron de la cité.

Le trésor national se trouvait donc amplement pourvu, mais Cosme y puisait à pleines mains pour subvenir aux magnificences de sa cour et aux dépenses de toutes espèces qu'il engageait avec une grande libéralité ; aussi fut-il amené pendant plusieurs années, de 1552 à 1558, à décréter de nouvelles taxes et à frapper de nouveaux impôts.

Parmi ces dépenses, il en est quelques-unes qui furent

faites dans l'intérêt général et au bénéfice de la société toute entière : ainsi, un grand atelier de tapisseries de haute lice fut créé sous la direction du flamand J.-B. Rosts, et une imprimerie importante, à la tête de laquelle était placé le célèbre Laurent Torrentino, fit paraître de nombreuses et très belles éditions. Cosme créa à Florence, à Sienne et à Pise des universités dont les chaires étaient tenues par les professeurs les plus renommés de l'époque; on y enseignait les sciences, les lettres et la philosophie. Tous les hommes de valeur trouvaient auprès du duc un accueil favorable; il avait toujours honoré Paul Jove, l'illustre historien; Ludovic Beccaletti, un des plus savants parmi les pères du concile de Trente, fut nommé, à sa demande, prévôt de Prato, ce qui lui permit de continuer ses études ; Philippe del Migliore était surintendant de l'Université de Pise et le juriconsulte Lelio Torelli devint secrétaire d'État. Mais Cosme se montrait particulièrement libéral envers les historiens; il se plaisait même à diriger lui-même leurs travaux ; c'est ainsi que sous cette haute influence J.-B. Adriani, Benedetto Varchi, Vincenzo Borghini et Scipione Ammirato, purent écrire les chroniques de cette époque. Amateur, comme tous les grands Médicis, de beaux livres et de belles éditions, il augmenta par d'intelligentes acquisitions le nombre des manuscrits de la bibliothèque Laurentienne et en fit terminer par Vasari, en 1562, d'après les projets primitifs de Michel-Ange, les bâtiments, restés inachevés.

Cosme était également homme de science; il fondait le jardin *de' Simplici*, qui existe encore; se livrait avec ardeur à l'étude de la chimie, avait fait établir dans le palais un véritable laboratoire et découvrit, dit-on, une nouvelle manière de tremper l'acier pouvant permettre d'attaquer le porphyre. Il en communiqua le secret au sculpteur Francesco Ferrucci, lorsque celui-ci dut modeler dans un bloc de porphyre la statue de la Justice, destinée à surmonter la colonne de la place de la Trinité.

Il vivait dans son intérieur en véritable père de famille, toujours et partout accompagné de sa femme et de ses enfants. Cellini raconte qu'il fut souvent reçu au palais tandis que le duc et la duchesse dînaient avec leurs enfants. Eléonore de Tolède exerça une indéniable influence sur les goûts de son mari; elle aimait le luxe et la parure, et Cellini reçut de sa part un grand nombre de commandes avant que l'influence jalouse de Bandinelli ne soit venu lui faire perdre l'affection d'une si haute protectice.

Cosme avait, dès 1538, quitté le palais des Médicis pour aller habiter celui de la Seigneurie, transformant ainsi l'antique siège des libertés florentines en une résidence princière d'où il pouvait facilement contrôler tous les services de son administration. Mais il ne se sépara pas des œuvres d'art dont l'ancienne demeure de sa famille était remplie. S'il ne put emporter les magnifiques peintures que Cosme, le Père de la

Patrie, avait fait exécuter dans sa chapelle particulière par Benozzo Gozzoli, et qui l'ornent encore, il put faire enlever les statues les plus importantes et transporter dans la cour du Palais Vieux la délicieuse fontaine accompagnée des figures de Verocchio qui occupait le centre de celle du palais Médicis. On construisit, en démolissant plusieurs immeubles voisins, cette portion des bâtiments en façade sur la *via dei Leoni,* dont la porte est surmontée de l'inscription : *Cosimus Medices dux II. Florent MDL.* A l'intérieur, on entreprit, sous la direction de Giorgio Vasari et de Battista del Tasso, des travaux importants pour mettre la décoration des principales salles en rapport avec leur nouvelle destination. Le duc s'était fait réserver dans ses appartements particuliers un cabinet dans lequel il avait rassemblé une importante collection de bronzes, de miniatures, de médailles, de pierres gravées et d'objets d'art de toute espèce.

Après quelques années de mariage, la duchesse voulut s'entourer d'une cour plus nombreuse, mais trouvant le vieux Palais peu approprié à cette brillante destination, avec son apparence de forteresse rébarbative et sévère, elle acheta en 1549, de ses propres deniers, l'immense palais Pitti qu'elle fit encore agrandir, et le duc vint s'y installer avec toute sa famille.

Cosme était dans sa jeunesse un fort bel homme. Le portrait de la galerie Pitti, peint par Bronzino, le représente la tête découverte, le corps protégé par une

superbe armure ; il peut avoir environ vingt-cinq ans ; les traits sont réguliers, les yeux un peu à fleur de tête, la barbe peu fournie ; l'ensemble du visage dénote de la volonté et de l'énergie. Un peu plus tard, le même peintre a représenté son modèle en buste seulement : d'après ce tableau, qui est aux Offices, le personnage a acquis de la maturité ; ce sont bien les mêmes traits énergiques, mais avec plus de calme et de sérénité, provenant sans doute de ce que le prince voyait s'ouvrir devant lui un avenir politique mieux assuré ; une barbe soyeuse et bien fournie pourrait lui faire attribuer une trentaine d'années. Cette expression de calme et d'énergie se retrouve dans le superbe portrait en pied de la Galerie des Offices, peint par Pontormo, tandis que dans le fameux buste de Benvenuto Cellini, les traits trop accusés, les yeux trop ouverts, agrandis encore par l'émail qui en accentue l'éclat, les cheveux ébouriffés, donnent à la tête de Cosme une expression de dureté, on pourrait presque dire de férocité, qui, certes, n'était pas pour flatter le modèle, si toutefois elle ne s'écartait considérablement de la réalité. Le nouveau duc de Florence avait peut-être voulu se faire connaître par plusieurs souverains étrangers, car on retrouve son portrait accompagné de celui de sa femme au musée de Dresde, ainsi qu'à celui de Turin ; en France, la galerie de la princesse Mathilde Bonaparte en possède un sur lequel nous reviendrons lorsque nous parlerons de Bronzino, leur auteur commun.

Plusieurs médailles ont reproduit les traits du duc de Florence ; sauf celle gravée par Francesco da San Gallo, elles sont toutes d'auteurs anonymes.

La belle duchesse n'avait pas échappé à ce genre de vulgarisation de sa figure ; on connaît d'elle deux médailles, mais sans nom d'auteur. Tandis qu'en peinture Bronzino s'est chargé de faire passer, avec un éclat incomparable, ses traits à la postérité. Parmi plusieurs portraits d'une merveilleuse facture et d'une suprême élégance, il faut surtout citer le grand portrait officiel où la duchesse est représentée avec son fils Ferdinand, le futur grand-duc de Toscane ; et un autre peut-être moins connu, mais admirable type de cette beauté napolitaine aux formes amplement développées, dont pouvait s'enorgueillir Eléonore. Ces deux portraits sont à la Galerie des Offices.

Il est certain que Cosme était d'un caractère fort irascible ; mais de là à affirmer que dans un accès de fureur, pendant un de ses séjours à Pise, il aurait étranglé de ses mains deux de ses enfants, don Garcia et don Giovanni ; ou bien, comme le laisse entendre Sismondi, dans son aversion pour les Médicis, que don Garcia, ayant assassiné son frère Giovanni, le père poignarda le jeune assassin réfugié entre les bras de sa mère, drame épouvantable qui fit mourir celle-ci de douleur peu de temps après, ce sont d'horribles calomnies. Entre ces excès de cruauté barbare et hors nature, peut-être inventés par les irréconciliables exilés floren-

FLORENCE



La Duchesse Éléonore de Tolède, femme de Cosme Ier de Médicis
et leur fils Ferdinand, par Bronzino.

Galerie des Offices.

tins, et que personne, du reste, n'a jamais pu prouver, et les emportements auxquels le caractère de Cosme l'aurait amené à se livrer, il y a une énorme distance[1]. Le mauvais air de Pise et les fièvres pernicieuses qu'il engendrait quelquefois peuvent du reste expliquer d'une façon toute naturelle ces décès successifs. Mais quelque soit l'exacte vérité sur les faits intimes de la vie du duc, au travers desquels il est impossible de faire pénétrer la lumière, Cosme devait être atteint de quelque fatigue intellectuelle, de quelque maladie morale à laquelle n'avait peut être pas été étrangère la mort de la duchesse, arrivée le 18 décembre 1562, lorsqu'il abdiqua le pouvoir, en 1564, laissant la régence à son fils François, et ne gardant pour lui que le titre de duc avec la direction des affaires diplomatiques.

Cependant, peu de temps après la mort d'Eléonore, Cosme s'était remarié; il avait épousé, en 1570, malgré l'opposition de ses fils, Camilla Martelli, jeune fille de bonne famille, sa maîtresse depuis la mort de la duchesse, qui vécut à la cour dans une situation modeste et retirée pour ne pas faire ombrage à Jeanne d'Autriche, femme de François, la véritable souveraine.

Cosme avait fait plusieurs voyages à Rome, en

1. Sismondi rapporte le fait d'après l'Histoire universelle de de Thou et la Cronica dei Settimani all' anno 1562 presso Anguillesi. Notizie del palazzo di Pizza.

Ch. Yriarte: Florence ; rapporte simplement le fait sans indiquer de sources.

1560 et 1561 ; il y revint une dernière fois en 1570 pour recevoir des mains du pape Pie V la couronne grand-ducale de Toscane. Il avait même conçu le projet de s'y faire construire un palais, mais il ne put donner suite à cette pensée.

Ce règne de prospérité intérieure et de paix extérieure avait été un moment troublé par ce que les historiens ont appelé la « guerre de Sienne ». Cette étrange aventure provenait de ce que Charles-Quint avait bien cédé par traité la ville de Sienne à l'État florentin, mais cette ville était encore au pouvoir de l'armée française et Pierre Strozzi, qui y commandait au nom du roi, se refusait obstinément à la rendre.

En 1554, Sienne fut assiégée par l'armée impériale et ducale, mais Pierre Strozzi tenta une diversion en se portant sur Arezzo. Toutes les précautions militaires furent prises pour repousser cette agression : Florence fut fortifiée, les murs et les portes remis en état de défense, les capitaines désignés; il y eut même quelques rencontres et Strozzi battu, le 2 août 1554, dut se retirer. C'est alors qu'il reçut l'ordre d'évacuer Sienne. Cependant Montluc, enfermé dans la ville, tenait toujours pour le roi de France, il fallut en faire le siège en règle et le marquis de Marignan, à la tête des troupes impériales, dut s'en emparer de vive-force. Deux années plus tard, un traité passé avec Philippe II réunissait irrévocablement la ville de Sienne et son territoire au duché de Toscane.

En 1556, Cosme fondait dans l'île d'Elbe la ville de Porto-Ferraio, sans se douter des destinées que l'avenir réservait à cette petite cité, et le renom que lui acquérerait le séjour d'un grand empereur déchu après tant de vaine gloire. En 1557, on plaça au-dessus de la porte d'entrée de la citadelle de Porto-Ferraio le buste en bronze de Cosme, fait par Benvenuto Cellini.

On a souvent accusé le duc Cosme Ier d'avoir été un odieux tyran, sévère jusqu'à la cruanté à l'égard de ses ennemis. Si les faits semblent donner quelque fondement à cette accusation, plusieurs causes cependant peuvent excuser cette tyrannie, en tenant compte surtout de la violence des mœurs du temps qui laissaient peu de place à l'indulgence et aux demi-mesures. Cosme vivait au milieu des haines encore chaudes qu'avait soulevé la prise de possession du pouvoir par les Médicis, haines avivées par les nombreux exilés retirés dans les états voisins ; il avait à vaincre le vieil esprit républicain toujours vivace à Florence, toujours prêt à entrer en lutte avec la nouvelle souveraineté, bien qu'elle fût admise et reconnue par l'immense majorité des citoyens. De plus, la Réforme tendait à étendre ses doctrines et à les faire adopter partout en Italie ; aussi, pour éviter qu'elle ne parvînt à pénétrer en Toscane, Cosme promulgait en 1549 une loi ordonnant à tous ceux qui possédaient des livres hérétiques de les consigner, dans le délai de quinze jours, au palais de l'archevêque, sous peine d'une amende et

des galères. Pour mieux lutter contre cet envahissement, il accueillit, à la demande d'Ignace de Loyola, leur fondateur, les religieux de la Société de Jésus qui ne tardèrent pas à gagner la faveur du duc et de la duchesse et à leur donner pour confesseur le père Jacopo Linez, un de leurs plus éminents prédicateurs.

Il fallait en même temps réprimer la trop grande liberté dont jouissaient les ordres religieux, liberté dégénérant souvent en déplorables scandales, aussi le prince dut-il se montrer sévère pour refréner ces abus ; il alla même jusqu'à faire percer la langue des blasphémateurs. Pour ramener un peu d'ordre dans cette société bouleversée et turbulente, il prescrivit à tout citoyen marchant dans la ville avec une épée d'en lier la poignée avec une corroie, afin d'éviter que les querelles très fréquentes ne dégénérassent en rixes sanglantes. Quant aux assassins, aux *sicarii* (coupe-jarrets) et à ceux qui les employaient à cette triste besogne, ils étaient recherchés et traités avec la dernière rigueur.

Au bout de quelques années de règne, Cosme se sentant affermi sur son trône, se départit d'une sévérité par trop tyrannique et, revenant à des sentiments d'humanité et de clémence, rappela tous les exilés. Sauf quelques-uns fixés en Angleterre ou en France, la plupart rentrèrent à Florence et purent y remplir des fonctions importantes. L'historien Benedetto Varchi, chassé en 1537 comme partisan des

Strozzi, revint dès 1542, et sut s'acquérir la faveur du duc qui en fit son historiographe.

Cosme de Médicis mourut dans la villa de Castello qu'il s'était tant plu à embellir, le 21 avril 1574, à l'âge de cinquante-cinq ans, après avoir effectivement régné et gouverné Florence pendant vingt-sept ans.

François de Médicis fut, comme son père, l'ami des artistes et le protecteur des arts. Nous ne retiendrons de son règne, dont le récit, même abrégé, dépasserait le cadre de cette étude, que certains faits de nature à rappeler ce que Florence dut à sa sollicitude artistique. Il fonda la villa de Pratolino et y fit élever la statue colossale de l'Apennin ; à Jean Bologne il commanda la statue équestre de son père ; ce fut lui qui installa le musée des Offices et la célèbre Tribune ; il peut être regardé comme le véritable fondateur des musées de Florence et des merveilleuses collections qu'ils renferment ; Buontalenti fut son architecte préféré et, sans compter les agrandissements et embellissements du palais Pitti, il lui fit faire beaucoup d'autres travaux. Au reste, il travaillait lui-même, fondait le cristal, faisait des vases montés, fabriquait de la porcelaine imitant celle de Chine, ciselait des bijoux, commandait des médailles, des pierres gravées, des camées et des mosaïques. Il continuait ainsi l'œuvre de son père en faisant de Florence une ville d'art par excellence.

*
* *

Sous le règne du duc Cosme Ier, la ville de Florence subit une transformation, sinon complète, du moins très importante : percement de rues nouvelles, création de places, construction de ponts, de marchés, de palais, tout fut entrepris pour lui donner un air de grandeur et de prospérité. De tous ces travaux, le duc s'était réservé la part la plus considérable. D'après le Diario d'Agostino Lapini, qui se pique d'une exactitude scrupuleuse, le 14 septembre 1546, Giovanni Battista del Tasso jetait les fondations de la Loggia del Mercato Nuovo. Peu après, c'était au palais Pitti, nouvellement acheté, qu'Ammannati travaillait en construisant les deux grandes ailes qui limitent la cour ; un autre architecte, Giulio Parigi, allongeait la façade, et le Tribolo créait les jardins.

En 1554, pour célébrer l'heureuse issue de la guerre de Sienne, on élève, sur la place de la Trinité, une colonne commémorative surmontée de la statue de la Justice ; puis la fontaine monumentale de Neptune, fondue et sculptée par Ammannati, vient embellir la place de la Seigneurie ; les arches du pont de la Trinité sont refaites, et le pont de la Caraja, récemment emporté, est reconstruit. A Giorgio Vasari revient l'honneur d'élever, en 1561, sur les bords de l'Arno, le beau palais nommé les *Ufizzi*, parce qu'il devait servir à réunir tous les services administratifs ; afin de pouvoir s'y rendre du palais Pitti qu'il habitait, le duc faisait construire par le même architecte une longue galerie

qui réunissait les deux édifices en traversant l'Arno au-dessus du Ponte Vecchio. A l'occasion du mariage de François, le Palais Vieux, destiné à l'habitation des jeunes époux, était décoré de peintures, de stucs et de mosaïque afin d'en atténuer l'austère grandeur, et, par une attention délicate, on représentait sur les murs plusieurs villes d'Allemagne que connaissait la princesse.

A tous ces travaux, il convient d'ajouter les modifications importantes et les embellissements que Cosme faisait exécuter sous sa propre surveillance dans ses villas de Carregi, de Castello, de Petrajo et de Poggio a Cajano.

Non content d'enrichir ainsi Florence et ses environs, le duc faisait restaurer la place du marché à Pise, en l'entourant de boutiques neuves, et en élevant au centre, une colonne surmontée de la statue de la Richesse sculptée par Perino del Vaga.

C'est pendant le règne de Cosme que fut créée, en 1540, à Rome, par le cardinal Ricci de Montepulciano, la villa située sur le Monte Pincio, d'après les dessins du peintre romain Annibal Lippi. Achetée, augmentée et embellie par le cardinal Ferdinand de Médicis, fils de Cosme, et, plus tard, successeur de François comme grand-duc de Toscane, elle prit le nom de villa Médicis et devint la propriété des Grands-ducs. La France fit, en 1803, l'acquisition de cette villa pour y installer son Académie des Beaux-Arts, fondée à Rome en 1666, sous

Louis XIV, au palais Mancini ou de Nevers, dans le Corso[1].

Les seigneurs suivirent cette puissante impulsion. C'était à qui ferait construire un nouveau palais ou restaurer et rajeunir l'ancienne demeure familiale : Flavio Arazzola, marquis de Mandragone, gouverneur du jeune François fils du duc, chargeait Ammannati, de lui élever un palais via de' Banchi; les Giugni demandaient au même architecte un palais via del Alfani ; la corporation des artisans de la laine s'adressait encore à lui pour construire deux belles maisons; un autre artiste, Buontalenti, créait pour la famille Ricci, via de' Servi, un gracieux palais auquel Jean Bologne ajouta plus tard d'élégants balcons; Bartolomeo Panciatichi s'installait place degli Agli; Domenico Baccio d'Agnolo décorait le palais de la famille Nasi; le sénateur Nicolo del Borgo faisait transformer sa vieille maison de la place Santa Croce; enfin, Baccio Bandinelli s'était, à l'exemple des San Gallo, construit pour lui-même un palais via de' Ginori, dans lequel il mourut peu de temps après.

C'était une rénovation générale dont l'impulsion, partie de haut, s'étendait à tous grands et petits. De

1. Annibal Lippi est cité dans un article de Bertolotti (Arte e Storia N. 27, an. 1886) comme le fils de Nanni di Baccio Bigio, et devint citoyen romain. Il édifia en 1572 l'église de la Madonna di Loreto près de Spolète. Pietro Ferrerio dans son livre : *Palazzi di Roma de' piu celebri architetti* donne le dessin de la villa Médicis avec cette inscription : *Palazzo della Seren. Casa Medici nel monte Pincio architettura di Annibal Lippi che fu pittore romano circa l'anno* MDLXXX.

nombreux travaux furent également exécutés pour les églises et les communautés religieuses : Baccio Bandinelli refit le chœur de Santa Maria del Fiore avec plusieurs statues; Antonio Lupicini construisit, à la demande de l'évêque Bonafede, la petite église des SS. Jacques et Laurent; au Baptistère de Saint Jean, Vincenzio Danti plaçait les trois figures qui surmontent la porte principale; le grand cloître des Servites reçut une belle décoration de fresques par Bernardino Pocceti, et le chœur de l'église de San Lorenzo fut peint par Pontormo. En même temps, Vasari et Bronzino travaillaient à Santa-Maria Novella, et l'Ammannato construisait le second cloître du couvent de San-Spirito. Nous ne pouvons parler de la multitude de tableaux, d'autels et de statues commandés pour de très nombreux sanctuaires. Tous les artistes trouvaient à employer largement leur activité.

Était-il possible que sous un prince aussi magnifique, bien qu'on l'ait accusé quelquefois de parcimonie, au milieu d'une société aussi avide de fêtes, de luxe, de jouissances de toutes sortes, dans un temps où la paix assurait la richesse générale, où, chez ce peuple de marchands, le commerce florissait aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, était-il possible que les arts ne prissent pas à leur tour un grand essor? Sous ce règne, pendant trente ans, de 1535 à 1565, l'esprit de la Renaissance est encore assez puissant pour faire naître des chefs-d'œuvres. Mais à côté de quelques hommes

de mérite, combien sont nombreuses les médiocrités. Et cette quantité d'artistes, tous âpres au gain et jaloux les uns des autres se querellaient entre eux ; Vasari ne raconte-t-il pas qu'à l'entrée de Charles-Quint à Florence, il y eut coalition entre les peintres pour l'empêcher de terminer le tableau dont il avait été chargé.

Vers le second quart du xvie siècle, le prix des œuvres d'art s'élève dans une proportion énorme, parce que, à l'exemple des papes, des rois et des princes, les seigneurs, grands et petits, et même tous les bourgeois un peu riches, veulent faire décorer leurs palais, leurs villas, leurs maisons et les remplir d'objets d'art, de statues, de fontaines, de fresques et de tableaux. Le nombre des commandes pour les églises, les couvents, les édifices publics augmente tous les jours ; aussi n'est-il pas étonnant que le nombre des artistes se soit accru en proportion des travaux à faire et des profits à gagner. Il était passé le temps où la gloire seule enflammait les esprits et exaltait le génie ; au milieu du xvie siècle, les artistes vivant à travers cette société florentine raffinée, un peu corrompue peut-être, mais élégante, voulaient eux aussi s'y faire une place et jouir de ses privilèges en acquérant la fortune. Aussi, création d'œuvres d'art en quantité considérable, élévation de leur prix, et, comme conséquence, augmentation rapide du nombre des artistes au détriment de leur mérite, telles sont les causes les plus apparentes de la prompte décadence de l'art florentin.

Michel-Ange avait été la plus haute et la plus complète personnification de cet épanouissement fébrile, précurseur du déclin; après avoir tout dominé, tout dirigé, après avoir enthousiasmé son époque, il la vit s'effondrer sous ses yeux, entraînée par ses propres mains. N'avait-il pas prédit que « sa science enfanterait des maîtres ignorants. »

Cependant, à travers ce firmament constellé d'étoiles de médiocre grandeur, éclatent encore quelques astres lumineux, quelques génies privilégiés qui font toujours de Florence un centre d'une fécondité surprenante.

Pour faire bien comprendre la valeur artistique de cette époque, nous allons analyser brièvement les œuvres et le caractère de quelques-uns de ces maîtres en indiquant la place qu'il faut leur attribuer dans le cortège groupé autour du trône ducal de Cosme Ier; la personnalité des derniers membres de la famille des San Gallo se trouvera ainsi mieux définie, leur rôle et leur valeur plus exactement limités.



PRINCIPAUX ARTISTES

AYANT VÉCU OU TRAVAILLÉ A FLORENCE A L'ÉPOQUE DES

DUCS ALEXANDRE ET COSME DE MÉDICIS

1530-1574

Michel-Ange Buonarroti (1475-1564). — Tout d'abord, il faut citer Michel-Ange, dont la puissante personnalité domine le XVIe siècle. Fixé à Rome, où les grands travaux de la basilique de Saint-Pierre et du palais Farnèse, l'achèvement du *Jugement dernier* et les peintures de la chapelle Pauline auraient suffi à le retenir si son vieux sang républicain ne l'avait éloigné de Florence sa patrie, courbée sous la domination d'un prince absolu, Michel-Ange n'en demeura pas moins en bons termes avec le duc Cosme Ier, qui l'honorait d'une manière toute particulière et l'avait invité plusieurs fois, mais en vain, à venir à sa cour. Lorsque

Cette liste est dressée par ordre chronologique de naissance.

le duc envoya son fils François à Rome, il le chargea d'aller visiter le grand artiste et d'avoir pour lui des attentions toutes spéciales.

Il est impossible de ne pas rappeler la sacristie de l'église de Saint-Laurent, son œuvre maîtresse à Florence, où son puissant ciseau immortalisa deux des plus pâles figures de l'illustre lignée des Médicis : Julien duc de Nemours et Laurent duc d'Urbin ; commencés en 1520, le monument et les tombeaux ne furent achevés qu'en 1555. Michel-Ange, dont toutes les conceptions portaient l'empreinte de son vaste génie, avait proposé au duc Cosme de faire continuer le portique de la Loggia dei Lanzi tout autour de la place dei Signori, mais il ne fut pas donné suite à ce projet.

Michel-Ange mourut à Rome le 12 février 1564. Transporté à Florence, Cosme lui fit faire, à Saint-Laurent, des funérailles magnifiques; Benedetto Varchi prononça son oraison funèbre, et son corps fut déposé dans l'église de Santa Croce. Son mausolée est surmonté de trois statues représentant la peinture, la sculpture et l'architecture, hommage bien dû à ce grand et universel artiste.

LES PEINTRES

Giuliano Bugiardini (1475-1554). — Condisciple de Michel-Ange dans l'atelier de Domenico Ghir-

landajo, il fut un peintre assez médiocre; son principal tableau, représentant le *Martyre de Sainte Catherine*, décore une des chapelles latérales de Santa Maria Novella; néanmoins, il fut un excellent copiste qu'employa souvent Messer Ottaviano; ses portraits ne sont pas sans un réel mérite d'exactitude; on lui doit entre autres ceux de François, fils de Cosme, et de Michel-Ange.

Francesco Granacci (1469-1543). — Élève de Domenico Ghirlandajo; condisciple et ami particulier de Michel-Ange, il vécut beaucoup à ses côtés, profitant de ses conseils pour peindre quelques tableaux religieux. Son grand mérite, cependant, consistait à orgniser une fête et à en décorer le théâtre; il se faisait à la fois machiniste et peintre. Il aimait à peindre sur étoffe les bannières, étendards, baldaquins, etc., et s'acquit, en ce genre un peu secondaire, une grande réputation.

Giovanni Antonio Bazzi, dit le Sodoma (1477-1549). — Né à Verceil, en Piémont, le Sodoma travailla surtout à Sienne et dans les environs, principalement au grand monastère de Monte-Oliveto, où la *Légende de Saint Benoît* est représentée sur les murs du cloître en de remarquables fresques; il vint ensuite à Florence, mais n'y séjourna pas longtemps. Rome l'attirait; il y compléta la décoration de la Farnesina

commencée par Raphaël et revint à Sienne doter les églises de magnifiques tableaux. Ses derniers travaux sont partagés entre Pise, Lucques et Volterra; il mourut à l'hospice de Sienne pauvre et découragé. — Talent admirable, coloriste éclatant, un des peintres les plus remarquables de cette époque. Si la Toscane fut sa patrie d'adoption, Florence et ses nouveaux ducs ne surent pas l'attirer, mais la haute valeur de sa personnalité artistique nous oblige à lui donner place dans cette nomenclature.

Ridolfo Ghirlandajo (1483-1561). — Bien que fils de Domenico Ghirlandajo, Ridolfo eut pour maître Fra Bartolomeo et même Raphaël qui l'honorait de son amitié. Il vécut toujours à Florence où il peignit de très nombreux tableaux pour les églises et les couvents. Le Louvre possède de lui un *Couronnement de la Vierge,* qui est loin d'être sans mérite. Il décora la chapelle dei Priori dans le Palais Vieux lorsque le duc Cosme vint s'y installer. — Parmi les nombreux portraits sortis de son atelier, il faut citer celui de Cosme de Médicis, que Vasari déclare être d'une ressemblance frappante.

Andrea del Sarto (1486-1531). — Le plus illustre peintre de cette époque, Andrea Vannucci, était fils d'un tailleur, *sarto*, de là vient le surnom sous lequel il s'est fait connaître. — Élève de Piero di Cosimo, il

devint bientôt un dessinateur émérite et perfectionna ce talent en allant étudier à Rome, les monuments de l'antiquité, avec les élèves de Raphaël. Les commandes ne tardèrent pas à arriver ; la confrérie *dello Scalzo* lui confia d'abord la décoration de son oratoire, et, peu après, il entreprit les fresques du cloître qui précède l'église de l'Annunziata, une de ses œuvres les plus remarquables à laquelle il devait ajouter, en 1525, la célèbre *Madonna del Sacco*. Tous les amateurs d'art voulurent bientôt posséder quelque tableau de lui : Giovanni Gaddi avait une de ses plus belles Madones. — La façade de Santa Maria Novella, qu'il fut chargé de décorer à l'occasion de l'arrivée de Léon X à Florence, ne contribua pas peu à sa réputation. La décoration du grand salon de la villa de Poggio a Cajano et la copie du portrait du pape, peint par Raphaël, mirent le comble à sa renommée ; Messer Ottaviano admirait beaucoup son talent et s'en fit un véritable ami. Le nombre des œuvres dont il a doté Florence, tant dans les églises que dans les palais, est considérable, et l'une des dernières est la grande *Cène* qu'il peignit au couvent de San Salvi. — Il eut, malgré cela, le temps de venir en France à la demande de François Ier. Accueilli avec une rare faveur, il laissa à Paris plusieurs tableaux importants, entre autres le portrait du Dauphin, à peine âgé de quelques mois. De retour à Florence, il subit comme tant d'autres les rigueurs du siège, mais ne put les supporter ; il mourut peu de temps après à

l'âge de quarante-cinq ans. — Le talent d'Andrea del Sarto, très délicat, très fin, plein de noblesse, manque cependant d'ampleur et de force. Si ce peintre n'est pas de ceux qui illustrent une époque, il domine celle à laquelle nous avons restreint ce résumé, par ses œuvres personnelles d'abord, puis par les élèves qu'il forma.

Antonio Sogliani (1491-1544). — Remarquable par sa probité artistique plutôt que par la science de sa composition; dessinateur correct, était élève de Lorenzo di Credi, mais cherchait toujours à se rapprocher du coloris de Fra Bartolomeo. Peintre estimé, il produisait lentement; néanmoins, il eut à faire de nombreux tableaux religieux, tant pour les particuliers que pour les confréries. Son œuvre la plus considérable est à la cathédrale de Pise, dans la chapelle latérale et dans la sacristie; mais son tableau le plus remarquable se trouve à Florence, au couvent de Saint-Marc; placé dans le grand réfectoire, il représente: *Saint Dominique souffrant de la disette, avec ses moines, tandis que deux anges couvrent de pains la table devant laquelle ils sont assis et prient.* Dans cette peinture, Sogliani se rapproche tellement de la manière de Fra Bartolomeo que souvent le tableau a été attribué à ce dernier.

Francesco Ubertini dit le Bachiacca (1494-1557). — Ils étaient trois frères Ubertino, tous pein-

tres de médiocre talent; mais le second, surnommé le Bacchiacca, arriva par la délicatesse, le fini, la préciosité de sa peinture à satisfaire, plus qu'un autre peut-être, les goûts d'élégance et de luxe de la portion raffinée de la société florentine.— Il ne produisit que de petits tableaux de chevalet et décora surtout des meubles. Très fin coloriste, dessinateur habile, il fit les cartons des douze mois pour l'atelier de tapisserie de Florence en les ornant de toutes sortes de volatiles et de poissons. Ce talent d'animalier lui valut la décoration du cabinet du duc Cosme dont il couvrit les murs d'oiseaux et de plantes rares.

Jacopo Carrucci dit le Pontormo (1494-1557). — Vrai peintre florentin, bien qu'il se soit quelquefois attaché à imiter Albert Durer, disciple de Léonard de Vinci, de Piero di Cosimo et d'Andrea del Sarto, dont il suivit les leçons tour à tour, le Pontormo est bientôt chargé de nombreux travaux : décorations d'arcs de triomphe, de chars et d'ameublements, auxquelles il faut joindre des œuvres plus sérieuses, telles que les fresques du cloître du couvent des Servites avec Andrea del Sarto, des tableaux religieux et profanes, des peintures dans le salon de la villa de Poggio a Cajano, la décoration de la loggia de la villa de Carregi, pour le duc Alexandre, et de celle de Castello, pour le duc Cosme. — Sa lenteur au travail était un obstacle à ses succès; jamais il ne put terminer les peintures de la

grande chapelle de l'église Saint-Laurent que le duc Cosme lui avait confiées. Peintre d'un ordre très secondaire, il fit de superbes portraits qui permettent de le classer, en ce genre, peut-être au premier rang. Parmi les principaux, nous citerons celui du duc Cosme Ier, que possède la Galerie des Offices ; le prince est représenté en pied, tout de rouge habillé, la tête nue ; c'est une magnifique peinture. Cosme de Médicis l'ancien, le Père de la Patrie, a été également peint par Pontormo, mais de souvenir, tandis que les portraits d'Alexandre et d'Hippolyte de Médicis et celui d'Andrea del Sarto, dont Pontormo était l'ami, sont des œuvres d'un merveilleux naturel.

Le Rosso (1496-1541). — Après avoir peint à Florence quelques bons tableaux, entre autres les fresques de l'hôpital de Santa Maria Nuova, le Rosso partit pour Rome. Fait prisonnier par les soldats de Bourbon, il eut à subir toutes sortes de tribulations et se réfugia à Pérouse. Plusieurs villes et surtout Arezzo profitèrent de sa présence pour lui demander des tableaux. Il vint en France où le roi François Ier l'accueillit avec beaucoup d'honneur et le nomma bientôt surintendant des travaux du palais de Fontainebleau. Il y mourut sans avoir revu sa patrie.

Angelo di Cosimo di Mariano, dit le Bronzino (1502-1572). — Était élève du Pontormo et peignit

pour lui différentes fresques et tableaux dans les palais et les églises de Florence. Comme son maître, il décora des meubles et dessina des cartons pour la fabrique de tapisseries du duc Cosme. Souvent employé comme décorateur par Aristotile da San Gallo, il se fit surtout remarquer aux fêtes données à l'occasion des noces du duc, en 1539. Artiste d'une inégalité surprenante, ses compositions n'ont jamais dévoilé qu'un talent assez médiocre, tandis que ses portraits le placent à la tête de tous les peintres de son époque.

Si un grand nombre de portraits de simples particuliers, traités dans un style magistral et conservés jusqu'à nous, ont contribué à la gloire du Bronzino, la part la plus brillante de sa grande renommée lui vient de ceux qu'il fit pour les Médicis. Il est le véritable peintre officiel de la famille ducale et il y trouve de nombreux modèles, sans compter les fréquentes répliques du même tableau. La Galerie des Offices possède six portraits de Bronzino, représentant des membres de la famille Médicis : celui du duc Cosme, en buste, vu de face, belle tête d'un ovale régulier aux grands yeux intelligents; celui de la duchesse Éléonore, également en buste; ceux des enfants, François et Marie, âgés d'environ une dizaine d'années; un autre, de Marie de Médicis, déjà jeune fille, en belle toilette de satin blanc; celui du petit don Garcia, gros enfant joufflu, habillé de rouge et jouant avec un oiseau qu'il tient à la main; enfin, le plus remarquable de tous, celui de la du-

chesse, dans toute la splendeur de sa beauté, parée de ses perles merveilleuses, de sa toilette d'apparat, robe de satin gris broché de larges dessins de velours violet, la main droite appuyée sur la tête de son fils Ferdinand.

A l'Académie des Beaux-Arts, on trouve un autre portrait de Cosme revêtu d'une armure; mais le plus beau en ce genre est au palais Pitti: le duc y est représenté debout, complètement armé, sauf la tête qui apparaît brillante de jeunesse, une main dégantée est appuyée sur le casque.

Nous avons dit un mot de deux tableaux de Bronzino que renferme, à Paris, la galerie de la princesse Mathilde Bonaparte; nous devons revenir avec quelques détails sur ces intéressants portraits, car ce sont des portraits, et toujours de la famille Médicis. L'un représente le duc et la duchesse: ils sont jeunes tous deux, en effet, le tableau est daté de 1546 ce qui leur donne sept années de mariage; leur costume n'a rien d'officiel, ce devait être ainsi qu'ils étaient vêtus à l'ordinaire, mais cela n'empêche pas la coquette jeune femme d'orner sa coiffure et son corsage de nombreuses perles, son bijou de prédilection; leurs deux têtes se détachent sur un fond de paysage lointain représentant une ville avec ses monuments, Pise certainement, car le plan de la ville « Pisa » est étalé sur la table placée en avant du tableau, et le prince indique quelque chose du doigt à sa compagne, probablement les embellisse-



Le Duc Cosme Ier de Médicis et la Duchesse Éléonore de Tolède, par Bronzino.

Galerie de la Princesse Mathilde Bonaparte, à Paris.
Photographie spéciale.

ments qu'il projetait de faire et qu'il fit exécuter plus tard.

L'autre tableau fait pendant avec le premier, il représente les quatre enfants du duc et de la duchesse vivants à cette époque. Ce sont les trois fils François, Ferdinand et Garcia avec la petite princesse Marie, quatre délicieuses têtes habilement groupées ; Garcia, âgé de trois ans, porte le même costume rouge et jaune qu'on lui voit dans son portrait à l'oiseau des Offices. On a attribué ces deux panneaux à Alessandro Allori, neveu et élève de Bronzino, dont il prenait quelquefois le nom, c'est une erreur. Les tableaux sont datés de 1546 ; à cette époque Allori, né en 1535, n'avait que onze ans et n'était pas à cet âge en état de peindre quoi que ce soit. Il faut donc les restituer à leur véritable auteur, dont la facture est du reste indéniable en la comparant à celle des portraits de Florence.

Nous devons à l'extrême gracieuseté de la princesse Mathilde et à la protection éclairée dont elle a toujours fait preuve envers les artistes et les écrivains d'art, la possibilité de reproduire ici le plus important pour nous des deux tableaux qu'elle a fait photographier à notre intention, nous lui en témoignons ici toute notre gratitude.

Bronzino, toujours attaché au service du duc, avait peint sur une série de plaques d'étain de dimensions uniformes tous les personnages marquants des deux branches de la famille de Médicis, depuis Giovanni de'

Bicci et son fils Cosme l'ancien, jusqu'à Catherine, la femme de Henri II; ce musée familial décorait un des cabinets du duc au palais Pitti.

Bronzino, à son talent de peintre, ajoutait le mérite d'être poète; il écrivit de nombreux sonnets dans un style élégant et gracieux qui ajoutèrent encore à sa réputation.

Francesco de' Rossi Salviati (1510-1563). — François de' Rossi, surnommé Salviati, à cause de l'affection que lui avait vouée le cardinal Salviati et de la protection dont il l'entourait, sut acquérir de son vivant une grande réputation que la postérité n'a pas confirmée. — Très lié avec Giorgio Vasari, on les voit souvent travailler ensemble. Habile dessinateur, exécutant d'une remarquable promptitude, il accepta les tâches les plus considérables, aussi bien à Florence pour les ducs Alexandre et Cosme, qu'à Rome pour les papes Paul III, Jules III et Pie IV; le duc de Castro, Pier Luigi Farnèse, lui fit décorer le palais qu'Antonio da San Gallo venait de construire dans cette ville; il passa même quelque temps en France à la cour du roi Henri II. Il peignit de nombreux portraits de médiocre valeur; nous ne citerons pas celui de Jean de Médicis, père du duc Cosme, qu'il dut copier ou peindre de souvenir, mais ceux de plusieurs des enfants du prince; l'Arétin, Giovanni Gaddi, Annibal Caro, pour n'indiquer que les personnages les plus remarquables, lui servirent

de modèles. — Producteur étonnant mais confus, universellement estimé, mais jaloux du succès des autres, il s'attaqua à tous les genres de la peinture, même à la mosaïque; il eut quelques élèves, tous d'une absolue médiocrité.

Giorgio Vasari (1512-1574). — Né à Arezzo, ami et élève de Michel-Ange, d'Andrea del Sarto, du Priore, du Rosso, traité en ami par le cardinal Alexandre Farnèse et le cardinal Hippolyte de Médicis, comblé d'honneurs et de richesses par le duc Cosme, Vasari vécut dans l'intimité de tous les hommes savants et illustres de sa brillante époque. — Nous le retrouverons présidant, comme architecte, à tous les grands travaux ordonnés par Cosme I[er]; comme peintre, sa tâche fut plus immense encore : l'histoire du pape Paul III au palais de la Chancellerie à Rome, l'histoire des Médicis au Palais Vieux de Florence, une innombrable quantité de tableaux religieux dans les églises d'Arezzo, de Pise, de Rome, de Naples et de Florence, auxquels il faut ajouter plusieurs portraits, représentent à peu près l'ensemble de son œuvre. — Une surprenante facilité d'exécution alliée à une grande fécondité d'imagination firent de lui un producteur merveilleux, mais n'en firent jamais un maître; talent médiocre en somme, sans correction et sans style, il servit son époque comme elle demandait à l'être, mais contribua pour une bonne part à sa déchéance artistique.

Alessandro Allori (1535-1607). — Neveu et élève de Bronzino, dont il a quelquefois pris le nom, était un peintre d'un mérite bien inférieur à celui de son maître. Il vint à Rome étudier les grandes compositions de Michel-Ange et, dès l'âge de vingt-cinq ans, était déjà considéré comme un peintre habile; son grand tableau du *Baptême du Christ,* au musée des Offices, porte la date de 1560. Producteur fécond de peintures religieuses, il était également portraitiste et saisissait facilement la ressemblance de ses modèles. Il profita de la faveur dont jouissait son oncle auprès du duc Cosme et fit quelques travaux à sa demande. C'est lui qui termina dans le grand salon de Poggio a Cajano l'important panneau, laissé inachevé par Andrea del Sarto, représentant *César recevant les tributs du monde animal.* Il participa à la décoration des arcs de triomphe élevés à l'occasion de l'arrivée à Florence de Christine de Lorraine, en 1588. Il eut pour fils le célèbre Cristofano Allori, si bien représenté au palais Pitti par la *Judith emportant la tête d'Holopherne.*

LES SCULPTEURS

Andrea Contucci Sansovino (1460-1529). — Né à Monte-Sansovino, Andrea devint sculpteur de bonne heure. Elève d'Antonio Pollaiuolo, il savait s'inspirer encore des œuvres de Donatello. — Après

quelques travaux faits à Florence, Laurent le Magnifique l'adressa au roi de Portugal auprès duquel il passa neuf années. De retour à Florence, il sculpta le groupe du Christ baptisé par Saint Jean, placé au-dessus de la porte principale du Baptistère. Appelé à Rome par Jules II, il érigea et sculpta les deux magnifiques mausolées du cardinal Ascanio Sforza et du cardinal de Recanati, dans l'église de Sainte Marie du Peuple. Son œuvre au sanctuaire de Lorette est d'une importance considérable. — Il fut le maître de presque tous les sculpteurs qui ont illustré Florence pendant la période qui nous occupe, c'est à ce titre que son nom doit d'être inscrit en tête de cette nomenclature.

Jacopo Tatti Sansovino (1486-1570). — Surnommé Sansovino, en souvenir de son maître Andrea, contribua par son mérite comme sculpteur et comme architecte à illustrer ce nom. — Il travailla surtout à Rome et à Venise ; cependant, il fut consulté en plusieurs occasions par le duc Alexandre, surtout pour la construction de la forteresse da Basso. Cosme Ier, malgré ses instances, ne put le retenir à Florence. Sansovino revint à Venise mettre le sceau à sa haute réputation en construisant et sculptant la cour du palais des Doges. — A son école se formèrent plusieurs artistes distingués, presque tous florentins.

Niccolo Pericoli, dit le Tribolo (1485-1550). —

Le Tribolo, c'est-à-dire « le Turbulent », avait travaillé avec Jacopo Tatti dans l'atelier d'Andrea Sansovino ; il se fit remarquer en sculptant deux statues d'apôtres dans la cathédrale de Florence, puis partit pour Bologne, où il travailla à l'église de San Petronio. A Rome où il vint ensuite, Peruzzi lui confia quelques-uns des bas-reliefs du tombeau d'Adrien VI. Le Tribolo fit partie de la phalange de vaillants sculpteurs qui, par deux fois, sous la direction d'Andrea Sansovino d'abord, et d'Antonio da San Gallo ensuite, sculpta les grands panneaux de la clôture de la Santa Casa, dans la basilique de Lorette. Revenu à Florence, Michel-Ange lui confia l'exécution de deux figures symbolisant la Terre et le Ciel, destinées à la chapelle des Médicis. Cosme Ier l'ayant employé à la décoration de ses villas, principalement à celle de Castello, et satisfait de ses services, le nomma surintendant des canaux de toute la Toscane, et le turbulent sculpteur devint alors un important et grave personnage. — Talent délicat et fin, quoique de médiocre envergure, il n'en sut pas moins, grâce à l'aménité de son caractère, se faire de nombreux amis et s'acquérir l'estime de ses contemporains.

Baccio Bandinelli (1493-1560). — Fils de l'orfèvre Michelangiolo, le fournisseur attitré et l'homme de confiance des premiers Médicis, Baccio Bandinelli sut profiter de cette situation pour se faire une position à Florence. Imitateur de Michel-Ange, mais souvent son

détracteur, il était médisant, intrigant et jaloux; n'avait-il pas lacéré, en 1512, le carton de la *Guerre de Pise*, qui faisait alors l'admiration de tous les artistes. Plus tard, il devint processif et brutal; Benvenuto Cellini, qui avait à s'en plaindre, l'appelait *Buaccio* (espèce de bœuf) et voulut même, à certain jour, le tuer dans la rue. Par ses intrigues, Bandinelli fit souvent écarter à son profit des artistes de talent et s'attira la haine générale. — Toujours bien en cour, très en faveur auprès de Clément VII, auquel il adressait des rapports odieux sur tout le monde, il sut conquérir les bonnes grâces du duc Cosme et surtout celles de la duchesse qui le protégea jusqu'à sa mort. — Peintre d'abord, puis sculpteur, il était habile dessinateur et praticien expert; mais son style est lourd, prétentieux, emphatique, sans élévation, sans grandeur ni distinction. Travailleur infatigable, on rencontre ses œuvres de tous côtés, à Florence et à Rome; il prépara même son tombeau dans l'église de l'Annunziata, à Florence, en sculptant une Pieta, à l'exemple de celle de Michel-Ange. Il a laissé un portrait de lui, conservé à la Galerie des Offices, dans lequel sa figure austère ornée d'une longue barbe blanche ferait penser à un tout autre caractère. Cette peinture, assez séduisante par son relief et sa profondeur, semblerait indiquer que Bandinelli n'avait jamais abandonné ses pinceaux, ni oublié les leçons de ses maîtres.

Francesco da San Gallo (1494-1576). — Cité ici pour mémoire.

Benvenuto Cellini (1500-1572). — Le célèbre orfèvre qui sut par son talent, ses violences et son caractère intraitable s'attirer tour à tour la faveur et la colère de souverains tels que le pape Clément VII et le roi de France François Ier, devint, sur la fin de sa vie, un remarquable sculpteur. Déjà, il avait travaillé à Florence pour le duc Alexandre avant son départ pour la France; à son retour, il se fixe définitivement dans cette ville qui l'a vu naître et se consacre tout entier au service du duc Cosme. C'est alors que, à côté de nombreuses pièces d'orfèvrerie et de bijouterie, commandées principalement par la duchesse Éléonore, apparaît le buste colossal de Cosme Ier: il est en bronze, avec les yeux émaillés et sur la cuirasse sculptée à la romaine les ornements sont dorés; polychromie d'émailleur dont Benvenuto se résolvait difficilement à se séparer. La statue de Persée, placée sous la *loggia dei Lanzi*, fut son triomphe comme sculpteur. Il nous en a raconté lui-même la pathétique histoire dans ses Mémoires, mais ne s'est pas ménagé les éloges; à l'en croire, Florence entière applaudissait lorsqu'il découvrit sa statue en présence du duc et de toute sa cour. Au prix auquel il estimait lui-même ses œuvres, ses clients, et le duc tout le premier, étaient obligés de se défendre contre une exagération évidente; aussi accuse-t-il à plusieurs reprises le duc de parcimo-



Buste colossal du Duc Cosme Ier de Médicis, par Benvenuto Cellini.
Musée National du Bargello, à Florence.

nie à son égard. Son dernier ouvrage, le meilleur peut-être, fut le *Christ en croix,* sculpté en marbre, destiné par Cellini à orner son propre tombeau. Cosme et Éléonore l'ayant admiré, l'achetèrent pour le faire placer au palais Pitti; en 1576, le duc François l'offrit à Philippe II, qui l'emporta à l'Escurial. Toujours fin et délicat, raffiné même et surtout nerveux, il manque à Cellini la grandeur de la conception et la largeur d'exécution qui font les grands sculpteurs; trop souvent il fait souvenir qu'il était orfèvre.

Raphaël da Montelupo (1505-1567). — Fils de Baccio de Montelupo (1469-1533), sculpteur de quelque talent, il devint promptement, à l'école du Buonarroti, un artiste remarqué. Emmené par Antonio da San Gallo à Lorette, pour travailler à la clôture de la Santa Casa, il exécuta d'importants bas-reliefs et de grandes statues qui lui valurent de nombreux éloges. La guerre vint interrompre ses travaux et il se trouva, en 1527, enfermé, avec Benvenuto Cellini, au château Saint-Ange, pour défendre le pape Clément VII. De retour à Florence, il aida Michel-Ange à terminer la chapelle des Médicis et s'attacha au service du duc Alexandre ; après la mort de ce prince, il vint à Rome retrouver son maître. — Beaucoup de ses œuvres personnelles lui font honneur, malgré la froide rectitude de la composition et la recherche trop affectée de leur exécution.

Leone Leoni (1509-1590). — Né à Arezzo, Leoni était toscan, mais sa vie d'artiste, particulièrement féconde, se passa presque entièrement à l'étranger. Il se mit au service de l'empereur Charles-Quint, et sous cette haute protection, mausolées, statues, bustes, médailles, productions remarquables dans tous le genres, lui assurèrent une grande place parmi les artistes de son époque.

Perino da Vinci (1509-1590). — Est un neveu de Léonard. Habile sculpteur dès l'âge de dix-huit ans, il aide Tribolo à exécuter les fontaines dont le duc Cosme orne ses villas. Après un voyage à Rome, il vint s'installer à Pise, sut conquérir les bonnes grâces de la duchesse Éléonore, ce qui lui valut la commande de plusieurs statues destinées à embellir la ville. Chargé de l'érection du mausolée de Balthazar Turini, il ne put qu'ébaucher les marbres et vint mourir à Gênes.

Jean Bologne (1524-1608). — Naquit à Douai, dans les Flandres. De bonne heure, il fut initié aux merveilles de l'art italien par son maître, le sculpteur Jacques Dubraucq ou de Brucq, et résolut de venir à Rome compléter ses études et demander des conseils à Michel-Ange. Accueilli, au retour, à son passage à Florence par un riche amateur, Bernardo Vecchietti, il fut bientôt présenté au jeune François fils du duc Cosme, qui l'autorisa à prendre part au concours ouvert à tous les

sculpteurs de Florence pour l'érection d'une fontaine monumentale sur la place du Palais-Vieux ; peu s'en fallut qu'il ne triomphât ; sa jeunesse seule le fit écarter. — Jean Bologne attaché, en 1561, au service du duc François, se fixe à Florence et ses œuvres lui acquièrent bientôt une haute situation. En 1570, il exécute le beau groupe de la *Verité enchaînant le Vice ;* en 1571, la *fontaine de l'Océan,* dans les jardins Boboli ; en 1574, le *Mercure volant,* destiné aux jardins Acciajuoli ; en 1582, l'*Elèvement des Sabines,* la belle fontaine de Bologne et nombre d'autres œuvres remarquables, telles que les panneaux de la porte de la cathédrale de Pise et la statue équestre du duc Cosme Ier à Florence. — Jean Bologne, le dernier des grands sculpteurs de la Renaissance, mourut à Florence sa patrie d'adoption. Son talent, fait de science, de noblesse et de grandeur, ferait songer à un successeur de Michel-Ange, s'il en avait la profondeur et la majesté.

LES ARCHITECTES

Baccio d'Agnolo (1462-1543). — D'abord incrustateur de mosaïque et menuisier d'art (legnaiuolo) Baccio d'Agnolo part pour Rome étudier l'architecture et revient à Florence capable d'élever, pour l'arrivée de Léon X, de magnifiques arcs de triomphe. Il tenait boutique ouverte, sorte de cénacle où se discutaient les

questions d'art entre des artistes tels que Raphaël d'Urbin, Andrea Sansovino, Philippino, le Majano, le Cronaca, Antonio et Giuliano da San Gallo et bien d'autres; Michel-Ange venait quelquefois prendre part à ces conférences. — Baccio ne tarda pas à être chargé de travaux importants : transformation du Palais Vieux et création de la grande salle; palais pour Giovanni Bartolini; un autre pour Lanfredini; la belle maison des Nasi; celle des Taddei; puis c'est le campanile de l'église de San Spirito qu'il commence et celui de San Miniato qu'il construit entièrement; enfin, il est nommé architecte de Santa Maria del Fiore. Architecte avant tout, il s'essayait cependant quelquefois au métier de sculpteur; on peut citer de lui les écussons placés, sous le principat du duc Alexandre, dans la salle du Palais Vieux, qu'il avait contribué à reconstruire. — Baccio avait trois fils, tous legnaiuoli comme il l'avait été à ses débuts; mais l'un d'entre eux, Giuliano, plus particulièrement adonné à l'architecture, peut être considéré comme son réel successeur.

Bastiano da San Gallo, dit Aristotile (1481-1551). — Cité ici pour mémoire.

Giovanni Francesco da San Gallo (1482-1530). — Cité ici pour mémoire.

Giuliano d'Agnolo (1491-1555). — Déjà connu

par les travaux de son père, Giuliano eut pour protecteurs et premiers clients l'opulent Balthazar Turrini, pour lequel il éleva un palais à Pescia, et Franscesco Campana, secrétaire des ducs Alexandre et Cosme, qui lui fit construire une maison à Florence. Ainsi lancé, les travaux ne tardèrent pas à affluer sous sa direction : c'est Ugolino Griffoni, qui lui demande un palais; Ser Giovanni Conti, secrétaire du duc Cosme, lui en fait construire un autre; enfin, ayant pu s'attirer la faveur du duc lui-même, il obtient l'exécution du portique qui sert de façade intérieure à la salle du palais de la Seigneurie, et est nommé, comme son père, architecte en chef de Santa Maria del Fiore.

Domenico d'Agnolo. — Frère cadet de Giuliano, était architecte et sculpteur en bois apprécié; quelques maisons ont été construites à Florence sur ses dessins et il put achever la belle terrasse du palais des Nasi, commencée par son frère. Il fut enlevé par une mort prématurée.

Giovanni Battista da San Gallo, dit Il Gobbo (1496-1552). Cité ici pour mémoire.

Bartolomeo Ammannati (1511-1592). — Un des artistes les plus féconds de cette époque, était né à Settignano. Il étudia d'abord la sculpture avec Bandinelli et Jacopo Sansovino et débuta par de nombreux

ouvrages à Venise, Padoue et Urbin sous la direction de ces maîtres. Venu à Rome en 1550, il travailla avec Giorgio Vasari au tombeau du cadinal de' Monti, dans l'église de San Pietro in Montorio. Il étudia l'architecture, et ses aptitudes à ce genre de travaux ne tardèrent pas à lui attirer la confiance de nombreux clients; c'est alors qu'il construisit le palais Ruccellai et la façade de la grande cour du Collège Romain. — Rappelé à Florence en 1554, après la mort de Jules III, et présenté au duc par Vasari, il devient en peu de temps l'artiste privilégié, obtient au concours l'exécution de la fontaine du Neptune, sculpte des figures de bronze pour la villa de Castello, sans compter beaucoup d'autres travaux. Mais il se distingue surtout comme architecte, et dans cet art rend d'éminents services : c'est lui qui construit les façades postérieures du palais Pitti, œuvre un peu lourde peut-être mais d'une magistrale grandeur ; on lui doit le second cloître du couvent de San Spirito superbe d'allure, ainsi que les palais Guigni, Montalvi, Ranieri; il restaure les ponts de la Trinité et celui de la Carraja; à Lucques, il élève le palais ducal; et, dans toutes ces occasions, il dénote un réel talent dont l'ampleur, la netteté et la fermeté sont les principales qualités. — Le style d'Ammannati donne la véritable note de l'architecture à l'époque de Cosme Ier: classique encore, mais pompeuse et emphatique, elle recherche l'effet et l'obtient par des procédés rationnels que bientôt vont abandonner les architectes. — Ammannati était l'au-

teur d'un livre intitulé : *La Citta*, renfermant les plans et dessins de tous les édifices qui peuvent embellir une grande ville. Sa femme, Laura Battifera, était poète ; elle fut célébrée par tous les écrivains du temps et contribua à sa fortune.

Giorgio Vasari (1512-1574). — La personnalité la plus remuante, la plus encombrante, l'homme toujours nécessaire, en même temps protecteur des artistes et protégé des grands, Vasari, est aussi bien architecte que peintre et sait se créer une place importante parmi tous ses confrères. Il refait le chœur de Santa Maria Novella, restaure celui de Santa Croce, exécute le modèle de la troisième sacristie de Saint-Laurent, achève la bibliothèque Laurentienne, transforme le Palais Vieux en une demeure habitable pour le souverain de la Toscane, construit le grand palais des Offices et, en 1564, le relie au palais Pitti par un long corridor qui franchit rues, place et rivière; ce fut là son œuvre maîtresse. — Mais si Vasari a vécu à Rome en présence des monuments de l'antiquité, il n'a conservé qu'un bien léger souvenir des leçons que ces beaux exemples auraient pu lui fournir. S'il se montre habile constructeur, il introduit dans son architecture une fantaisie décorative qui en altère les lignes au grand détriment de l'aspect d'ensemble. Ce style recherché, tourmenté, sans grandeur ni simplicité, mais appuyé du haut patronage du souverain, prend un

caractère officiel qui va bientôt ouvrir le champ aux écarts les plus regrettables : c'est la décadence de l'art, c'est la limite extrême d'une époque qui a surtout honoré la conception saine et la régulière beauté.

Au milieu de ses multiples occupations, Vasari sut trouver le temps d'écrire un livre qui, mieux que tous ses travaux de peintre et d'architecte, assure à jamais sa gloire. Le *Recueil de la Vie des Peintres* est un monument considérable qui classe son auteur au premier rang des historiens d'art de la Renaissance. Malgré ses inexactitudes fort nombreuses, malgré ses imperfections, bien que les artistes florentins et Vasari en tête y soient parfois exaltés avec trop de complaisance, on ne saurait en faire trop complètement l'éloge [1].

Telle est l'histoire fort abrégée de la reconstitution de la société florentine ; telles étaient les principales personnalités artistiques, protecteurs ou protégés qui la composaient vers le milieu du XVIe siècle. Société brillante, sevrée depuis longtemps des jouissances

1. De très nombreux écrivains, tant parmi les historiens et les chroniqueurs anciens que parmi les auteurs modernes, pourront être consultés avec fruit, si l'on veut pénétrer plus avant que nous n'avons pu le faire ici, dans le détail de l'état social florentin pendant les trois premiers quarts du XVIe siècle et approfondir les causes de la décadence des arts à cette époque. Nous renvoyons le lecteur à notre Bibliographie générale placée à la fin de ce volume, où tous ces ouvrages sont indiqués.

de l'intelligence et du luxe et qui, dans son désir de se satisfaire, a tant contribué à faire refleurir les arts, mais, par cela même, a précipité leur abaissement et hâté leur décadence.





Francesco da San Gallo, sculpteur et architecte florentin.
Portrait par lui-même à Santa Maria Primerana de Fiesole. Photographie spéciale.

LES DERNIERS SAN GALLO

BASTIANO DA SAN GALLO

DIT

ARISTOTILE

ARCHITECTE, PEINTRE ET DÉCORATEUR

1481-1551

Neveu de Giuliano et d'Antonio da San Gallo le vieux, Bastiano était fils de leur sœur Maddalena et de Lorenzo d'Antonio, tailleur d'habits. Né en 1481, il arrivait à l'âge de la première jeunesse au moment où les questions d'art avaient pris à Florence une importance considérable ; ses oncles occupaient du reste une situation prépondérante auprès du chef de la République, il était bon d'en profiter. Le jeune Bastiano fut donc confié aux soins de Pietro Perugino pour commencer son éducation artistique et l'initier à l'art de la peinture. Perugino était un bon maître : sans parler de

Raphaël, son atelier avait vu naître de nombreux talents, mais son enseignement tout mystique ne put résister à l'admiration que fit éprouver un jour à son élève la vue du fameux carton de Michel-Ange, représentant un des épisodes de la guerre de Pise. C'était la plus vive manifestation d'un art tout nouveau, l'antagonisme entre les primitifs et les classiques.

Ce tableau, exposé dans la grande salle du Palais Vieux, faisait pendant à la *Bataille d'Anghiari,* de Léonard de Vinci, et l'admiration qu'il excitait était générale. Enthousiasmé par la fougue de la composition et le maestria du dessin, Bastiano ne voulut plus retourner chez Perugino et se fit admettre au nombre des élèves du Buonarroti. Il se mit alors à étudier l'anatomie et put bientôt expliquer les mouvements, les attitudes, la structure de toutes les figures du célèbre tableau dans lequel Michel-Ange s'était plu à les peindre sous les aspects les plus variés. Bientôt, Bastiano se mit à copier lui-même le carton, s'attacha avec ardeur à ce travail et y réussit pleinement. Cette copie, faite dans sa jeunesse, vers 1505, par pur amour de l'étude et de l'art, prit une valeur considérable lorsque l'original eut été détruit, et bien que le fameux carton ait servi de modèle aux plus illustres peintres, bien que Raphaël, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli, Ridolfo Ghirlandajo, Andrea del Sarto, Jacopo Sansovino, le Rosso, Perino del Vaga et bien d'autres l'aient copié en totalité ou en partie, Bastiano

ne voulut jamais s'en séparer ni la vendre à aucun prix; il ne la laissait voir que rarement et par faveur spéciale à ses amis intimes. Vasari, auquel nous empruntons ce détail, ajoute que, sur son propre conseil, Bastiano, en 1542, peignit, d'après cette copie, un tableau à l'huile en clair-obscur qu'il envoya au roi François Ier ; ce dont il fut richement récompensé[1].

La tournure d'esprit de Bastiano, sa gravité sentencieuse, ses allures de professeur toujours disposé à ériger son opinion en maxime et à disputer sur les questions d'art, lui firent donner par ses camarades le surnom d'Aristotile (petit Aristote), par lequel il a été désigné afin de le distinguer de ses frères et de ses cousins, car tous, répudiant le nom de leur père, s'étaient décoré de celui de San Gallo. A cette même époque, alors qu'Aristotile se déclarait l'admirateur de Michel-Ange, Raphaël étant venu à Florence, se lia intimement avec plusieurs jeunes peintres, entre autres avec Ridolfo Ghirlandajo et Aristotile; l'érudit Taddeo Gaddi, l'ami du cadinal Bembo, avait pris notre

1. Le carton de la Guerre de Pise peint vers 1504 et exposé en août 1505 par Michel-Ange avait été, selon Vasari, détruit, lacéré et coupé en morceaux par Baccio Bandinelli pendant la révolution qui chassa les Médicis en 1512; ailleurs, l'auteur de la Vie des Peintres dit que cet acte de vengeance insensée fut commis dans la palais des Médicis pendant la maladie de Julien duc Nemours. Quoi qu'il en soit, quelques fragments de ce tableau sauvés de la ruine ont été reproduits par le graveur célèbre Marcantonio; il a même été gravé en entier au XIXe siècle, par Schiavonetti, d'après une copie provenant de la famille Barberini, achetée et emportée à Londres en 1818.



jeune artiste en affection et le recevait souvent à sa table; ces deux hautes protections devaient plus tard lui être d'une grande utilité.

En même temps que le jeune Aristotile complétait, sous la direction de Michel-Ange, son éducation de peintre, il apprenait les principes de l'architecture avec ses deux oncles, et déployait pour ce genre d'études des dispositions remarquables. Aussi, appelé à Rome pour tenir les comptes d'une importante exploitation de matériaux de construction à la tête de laquelle était son frère Giovanni Francesco, Aristotile passait la plus grande partie de son temps à dessiner d'après les monuments antiques; entre temps, il allait fréquemment travailler avec Raphaël, ou prêter son concours à Michel-Ange qui, chargé en 1508, par Jules II, de peindre les fresque de la chapelle Sixtine, et peu familiarisé avec ce genre de peinture, avait appelé à son aide plusieurs artistes florentins. Parmi ces collaborateurs, on comptait, avec Aristotile, le Granacci, Bugiardini, et quelques autres, mais il faût ajouter que Michel-Ange renvoya bientôt ses compatriotes pour s'enfermer seul dans la chapelle et ne plus se laisser guider que par son propre génie.

Aristotile revint à Florence, trouva quelques portraits à faire, et reproduisit sur deux grandes toiles le *Péché d'Adam et d'Eve,* ainsi que leur *Expulsion du Paradis,* dont les esquisses avaient été dessinées à Rome, d'après les compositions de Michel-Ange faites

pour les voûtes de la chapelle Sixtine ; il semble, d'après le récit de Vasari, que ces sortes de copies obtinrent peu de succès. Aristotile trouva l'occasion de se relever de cet échec en construisant et décorant de peintures, en compagnie de Francesco Granacci, un superbe arc de triomphe élevé pour l'entrée de Léon X à Florence en 1515 ; ce travail lui valut de grands éloges. Il peignit également plusieurs Madones pour les églises et les couvents et copia de nombreux tableaux, d'après Raphaël et d'autres grands maîtres ; Messer Ottaviano, le protecteur de tous les artistes, lui acheta plusieurs de ces copies, entre autres celle du portrait de Laurent de Médicis. Mais il est bien difficile de se faire aujourd'hui une idée du degré de talent auquel était parvenu Aristotile en peinture, car si Florence possède encore quelques-uns de ses tableaux, ils doivent être confondus dans l'innombrable quantité d'œuvres médiocres dont l'histoire n'a pas gardé le souvenir ni recherché la trace. Aussi Aristotile, peu satisfait du résultat de ses efforts, résolut-il de s'attacher désormais à une façon de peindre d'un genre tout particulier.

Pendant son séjour à Rome, Aristotile avait passé quelque temps dans l'atelier de Bramante. Non content de poursuivre sous un tel maître ses études d'architecture, il se livra avec ardeur à celle de la perspective, science toute nouvelle qui n'avait pas encore été cultivée en Italie. Après les déboires dont nous venons de

parler, il reprit ces travaux et s'en servit pour faire des décorations de théâtre où se trouvaient représentés des colonnades, des péristyles et des édifices tout entiers; et, s'il ne put se faire une place parmi les peintres distingués, dont le nombre était cependant considérable à Florence, il devint un décorateur de grand mérite.

De nombreuses occasions permirent à Aristotile de faire apprécier ce que cet art pouvait donner sous l'impulsion d'un homme intelligent. Non seulement il fit admirer ses productions dans des journées solennelles telles que l'arrivée du pape Léon X, les fêtes données au moment de l'exaltation de Clément VII à la papauté, les mariages de Julien et de Laurent de Médicis, l'avènement d'Alexandre ou de Cosme à la suprême dignité de duc de Florence, et plus tard, l'entrée de Charles-Quint dans la capitale de la Toscane, mais dans une foule de circonstances de moindre importance, où, pour la première fois, cette science de la perspective était appliquée à la décoration théâtrale.

Il commença par peindre, en collaboration avec son ami Andrea del Sarto, les décors de la comédie *La Mandragola,* composée par Nicolo Michiavelli pour la confrérie de la Truelle *Cazzuola,* et devant être représentée dans la maison d'un gentilhomme nommé Bernardino di Giordano. Peu de temps après, un riche tuilier voulant donner une fête et recevoir chez lui les jeunes Alexandre et Hippolyte de Médicis, ainsi

que leur gouverneur le cardinal Silvio Passerini, fit jouer une autre comédie de Machiavel intitulée *La Clizia*; Aristotile en exécuta seul la décoration, elle fut beaucoup admirée.

Après le retour définitif des Médicis, les fêtes particulières et les réjouissances publiques devinrent beaucoup plus fréquentes; la confrérie des *Fanciulli della Purificazione* offrit au duc Alexandre la représentation d'une tragédie du poète Primenari; à cette occasion, notre artiste peignit tous les décors. Une seconde tragédie du même auteur fut donnée en présence du duc et de toute la cour: le théâtre était placé dans la loggia des jardins Médicis donnant sur la place Saint-Marc; les décors, composés et exécutés par Aristotile, figuraient une colonnade enrichie de niches et de statues, de petits tabernacles et d'autres accessoires. Ils eurent un tel succès, qu'Alexandre ordonna aussitôt qu'une seconde représentation théâtrale du même genre ferait partie des réjouissances préparées pour son mariage avec Marguerite d'Autriche. On choisit comme emplacement un grand bâtiment appartenant à la confrérie des *Tessitori*, qui touchait au palais de Messer Ottaviano, dans la via San Gallo. Aristotile se surpassa lui-même en cette circonstance. Il transforma le devant de la scène en un arc de triomphe superbe, tout en marbre, orné de bas-reliefs et de statues, et par derrière, dans le lointain, on apercevait des rues bordées de maisons et d'édifices de toute sorte.

Ce fut bientôt à Florence un engouement général; à ces premières comédies et tragédies succédèrent *La Calandra,* du cardinal Bibiena, les *Suppositi* et la *Cassaria,* de l'Arioste, et bien d'autres encore.

Quelque temps après, dans une circonstance mémorable, Aristotile mit le comble à sa réputation de peintre décorateur. C'était en 1539, à l'occasion des noces du duc Cosme avec Éléonore de Tolède; la grande cour du palais Médicis avait été transformée en une vaste salle de spectacle par les ordonnateurs de la fête, Jean-Baptiste Strozzi auteur des intermèdes et de la musique, le sculpteur architecte Tribolo et Aristotile da San Gallo. A ce dernier était naturellement confiée toute la partie décorative : il représenta la ville de Pise, avec la tour penchée, le baptistère de Saint-Jean, la cathédrale et tous ses nombreux édifices accompagnés de façades, de palais, de colonnades, de péristyles et de portes nonumentales en quantité considérable. La portion de la cour réservée aux spectateurs était séparée par des toiles tendues à cet effet et masquant les façades, divisée en six compartiments ornés de médaillons, d'inscriptions et d'écussons; au milieu de chacun d'eux, un tableau peint par des maîtres tels que Bachiacca, Jacopo de' Sandro, le Bronzino, Salviati, rappelait quelque fait capital de l'histoire des Médicis; enfin, au-dessus de la loggia où devaient prendre place le duc et la duchesse Éléonore, passait une frise ornée de sujets divers et d'écussons armoriés

peints par Aristotile. Cosme récompensa libéralement l'artiste décorateur qui, en ce jour, avait, pour ainsi dire, fait triompher son art; mais de plus, celui-ci acquit une telle réputation que, chaque année, il était appelé à faire toutes les décorations des nombreuses pièces de théâtre representées pendant le carnaval.

Avec une partie de l'argent que lui valut ses travaux de peinture, ajoutée aux sommes relativement importantes qu'il avait gagnées dans l'exploitation des matériaux de construction, à Rome, après la mort de son cousin Battista, Aristotile acheta, derrière le couvent des Servites, un terrain sur lequel il construisit une maison fort bien aménagée, puis il se maria et épousa Maria di Castello. C'est à cette époque qu'il fut chargé de terminer le palais du cardinal Pandolfini, à Florence, dont Giovanni Francesco, son frère cadet, avait été primitivement l'architecte.

Les études d'architecture poursuivies à Rome par Aristotile, sous la direction de Bramante et de ses oncles Giuliano et Antonio le vieux, n'avaient pas peu contribué à développer son talent de décorateur. Tous ces édifices, ces arcs de triomphe, ces portiques, ces colonnades qu'il savait mettre en perspective, à la grande admiration des spectateurs, ne les composait-il pas d'après les esquisses faites en présence des monuments antiques? En travaillant ainsi, Aristotile était devenu un très habile dessinateur. La collection de la Galerie des Offices nous en fournit la preuve par le

grand nombre de ses dessins qu'elle conserve encore. On y remarque, au milieu de beaucoup d'autres, des études d'ensemble faites d'après le portique d'Octavie, le Septizonium de Sévère, le Théâtre de Marcellus, les arcs de Janus, de Septime Sévère, de Titus, la colonne Antonine, sans compter la très nombreuse série des détails, chapiteaux, corniches, entablements, frises, bases, colonnes, etc.

Aussi, ce fut avec une véritable joie que son cousin Antonio da San Gallo le jeune vit arriver Aristotile à Rome en 1543. Il l'attacha immédiatement au service pontifical en lui faisant obtenir une charge d'estimateur des travaux auprès de la Chambre Apostolique. D'après les comptes de la *Camera Apostolica*, il remplissait encore ces fonctions en 1545 : le 4 août, il intervenait en cette qualité pour régler des travaux de menuiserie.

Antonio demandait très souvent à son cousin de surveiller les constructions dont il avait la haute direction, et surtout de faire des relevés et des dessins d'après ses indications, comme il l'avait déjà fait pendant son premier séjour à Rome. C'est ainsi qu'il fut envoyé à Castro inspecter les grands travaux que le duc Pier-Luigi avait chargé Antonio d'exécuter.

Dans la collection de la Galerie des Offices, parmi les dessins d'Aristotile représentant des plans et des élévations d'églises, de palais, de maisons, on en trouve plusieurs portant des annotations qui indiquent clairement la collaboration des deux cousins : tels sont

les plans de la *casa dei Pucci,* à Florence ; les plans de la forteresse de Pérouse et du monastère *Degli Angeli*; plusieurs études faites pour l'église Notre-Dame-de-Lorette, à Rome; un dessin pour le palais Regis, et un autre pour la porte de la forteresse de Civita-Vecchia, tous ouvrages dont Antonio avait été l'architecte.

Le musée Wicar, de Lille, possède un recueil de dessins d'architecture que, pendant longtemps, on a attribués à Michel-Ange. M. de Geymuller a reconnu, après un examen attentif, que tous ces dessins, au nombre de 180, étaient de la main d'Aristotile, sauf les douze premiers qui seraient des copies faites par Giovanni Battista, son cousin. Cette attribution est, du reste, confirmée par une lettre manuscrite, comprise dans le volume, par laquelle Antonio le jeune, alors architecte en chef de la citadelle de Pérouse, donne des instructions à Aristotile qui en surveillait les travaux sur place, et répondait à plusieurs de ses questions. La suscription de la lettre porte : *A Maestro Aristotile alla Rocha di Perugia.*

Pendant ce dernier séjour à Rome, Aristotile avait trouvé l'occasion d'exercer encore son talent de peintre décorateur; à l'instigation d'Antonio, le cardinal Farnèse, neveu du pape, lui confia la décoration d'une des grandes salles de son palais de Saint-Georges.

La fortune avait élevé l'architecte Antonio da San Gallo aux plus hauts sommets qu'un artiste puisse

atteindre, son caractère s'en était ressenti, il était devenu fier et voulait dominer. Aristotile, bien que n'ayant pas parcouru une carrière aussi brillante et étant toujours demeuré dans des situations secondaires, ne pouvait oublier qu'Antonio et lui avaient été élevés ensemble, qu'ils étaient cousins germains, et pensait que, en raison de cette proche parenté et de cette intimité, il avait bien le droit de traiter ce glorieux cousin avec quelque familiarité; aussi, en véritable florentin, le tutoyait-il toujours, même en présence des seigneurs, des cardinaux et du pape lui-même. Antonio ne parvenant pas, malgré ses fréquentes remontrances, à amener son cousin à le considérer comme son supérieur et à le traiter avec déférence, prit le parti de l'éloigner.

Aristotile revint donc à Florence et s'empressa d'offrir au duc Cosme de Médicis ses hommages en même temps que ses services; il fut accueilli avec bonté et immédiatement gratifié d'une pension mensuelle de 10 écus, en attendant qu'on pût faire appel à ses talents. Mais comme aucun travail ne lui était confié, il passait tranquillement son temps dans sa maison avec sa famille et ses amis.

Il en avait deux surtout, que Vasari signale comme lui ayant toujours été particulièrement dévoués; ils se nommaient Jacone et Francesco Ubertini dit le Bachiacca, tous deux peintres d'un certain mérite. Le premier, véritable bohême, passant son temps en festins

et en orgies grossières, était affilié à une bande de fainéants qui vivaient le plus souvent dans les cabarets, attaquant de leurs sarcasmes, blaguant, comme on dirait dans le langage de nos écoles, les œuvres de leurs confrères au lieu de travailler dans leur atelier. Avec de semblables défauts, Jacone ne devait pas être un compagnon bien agréable, quoi qu'en dise Vasari, pour un artiste sérieux tel qu'Aristotile. Le Bachiacca, très lié avec Andrea del Sarto, comme du reste Aristotile l'était lui-même, devait être d'un commerce mieux en rapport avec ses goûts et la tournure de son esprit.

Aristotile avait fait partie d'une compagnie dite *del Paiulo* « du Chaudron ». Cette joyeuse société, composée de douze membres, peintres, sculpteurs, orfèvres et d'un chanteur, se réunissait en des banquets qui avaient lieu une fois par mois chez l'un ou chez l'autre des sociétaires; chacun avait le droit d'amener quatre de ses amis, mais devait apporter un plat remarquable par sa singularité : tantôt c'était un temple, ou un lutrin ; un certain Spello avait déguisé une oie en serrurier ; d'une tête de veau, l'orfèvre Robetta avait fait une enclume, etc. Un jour, Giovanni Francesco Rustici, chez lequel la réunion devait avoir lieu, ayant transformé son atelier, au moyen de toiles peintes, en un vaste chaudron, les confrères adoptèrent pour titre de la société « le Chaudron », titre sous lequel elle fut pendant longtemps désignée à Florence. Dans ces nombreuses réunions, à travers les mets extraordinaires, le

vin coulait en abondance, les têtes s'échauffaient, le repas dégénérait souvent en folle orgie, et l'art n'y gagnait pas grand chose.

Une des plus célèbres conféries de Florence s appelait « la Truelle », *la Cazzuola*; elle se fit remarquer par la magnificence de ses fêtes ; les gens les plus riches en faisaient partie, ainsi que quelques artistes distingués ; les réunions se terminaient ordinairement par des représentations théâtrales où l'on jouait les pièces en vogue ; Aristotile les embellissait de ses superbes décorations.

Ces réunions d'artistes n'existaient pas seulement à Florence, il y en avait beaucoup à Rome.

Benvenuto Cellini raconte, quelque part dans ses Mémoires, que, pendant un de ses séjours à Rome vers 1523 ou 1524, il avait fait partie d'une société dont le fondateur était le sculpteur Michelangiolo de Sienne, qui travaillait alors au mausolée du pape Adrien VI sous la direction de Balthazar Peruzzi. Jules Romain, le Bachiacca, Gianfrancesco faisaient également partie de cette société dont les membres se réunissaient pour souper en gaie et joyeuse compagnie, faire de la musique, chanter et réciter des vers. Elle fut dissoute, comme toutes les autres du même genre, à la suite du sac de Rome.

Aristotile avait fait partie de l'ancienne corporation des peintres et des artistes florentins placée sous l'invocation de Saint-Luc, et créée en 1339. Sur un vieux registre, où s'inscrivaient les entrées et les sorties,

entre les années 1535 et 1556, on trouve Bastiano detto Aristotile, avec la date 1535[1].

Aristotile mourut à Florence le dernier jour du mois de mai de l'année 1551, il avait alors soixante-dix ans; son corps fut porté à l'église de l'annunziata où il fut enseveli. De son mariage avec Maria de Castello était née une fille nommée Laudana; elle épousa Francesco de' Callacinis, avec une dot de 200 florins et la promesse de devenir un jour propriétaire de la maison paternelle. Cette Laudana mourut jeune et sans enfants; Aristotile institua alors pour son légataire, Lorenzo, fils de son frère Giovanni Francesco, auquel devait revenir les deux tiers de la succession, l'autre tiers devant être partagé entre Giovanni Francesco et Michele, fils d'un autre membre de la famille. Maria de Castello devait jouir sa vie durant de l'usufruit de tous les biens; ils comprenaient la maison située derrière le jardin des Servites : *Populi sancti Michaelis Bisdomini in via recto hortum ecclesiæ divæ Annunziata in Florentia*, comme elle est désignée dans l'acte testamentaire fait le 21 mars 1550 et déposé chez le notaire Tomaso Poggini. En 1591, les héritiers d'Aristotile vendaient cette maison à Federigo Zucchero[2].

1. Nottzie storiche intorno alla R. Academia delle Arti del designo in Firenze. — Polverini direttore della Tipografia del Vocabulario.

2. Buonarroti. Novi documenti intorno Antonio da San Gallo il giovane ed alla sua famiglia = Bertolotti.



GIOVANNI FRANCESCO DA SAN GALLO

ARCHITECTE

1482-1530

Maddalena, la sœur de Giuliano et d'Antonio da San Gallo le vieux, avait eu, de son mariage avec le tailleur d'habits Lorenzo d'Antonio, deux fils : Bastiano était l'aîné, Francesco Giovanni le cadet, de bien peu il est vrai, puisque les deux enfants étaient nés à moins d'une année de distance. Ils reçurent tous deux la même éducation, mais si leurs oncles avaient fait de Bastiano un peintre et un élève de Pérugin, ils destinèrent Giovanni Francesco à devenir architecte.

Ses études paraissent avoir été paisiblement poursuivies à Florence, sous la direction de ses oncles, pendant assez longtemps; il dut même trouver à s'employer d'une façon quelconque que nous ignorons, puisqu'il faut attendre jusqu'en 1513, époque à laquelle il avait trente et un ans, pour le rencontrer faisant œuvre d'architecte et occupant une situation officielle, fort modeste du reste. Cependant, il est à croire que Giuliano da San Gallo, qui était, vers 1505 et 1506, en pleine

faveur auprès de Jules II, et dans les meilleurs termes avec Bramante, le grand directeur des travaux pontificaux, avait dû songer à l'établissement de ce second neveu, le premier enfant de la famille qui eût embrassé la carrière dans laquelle il s'était illustré lui-même.

Quoi qu'il en soit, Giovanni Francesco n'avait peut-être pas les dispositions, l'aptitude, ou le talent suffisant pour se faire remarquer tout d'abord, et s'il fit, avant 1513, quelques entreprises particulières, elles durent être de peu d'importance.

A cette date, il est cité comme attaché aux travaux de la basilique de Saint-Pierre, avec le titre de *Soprastante*, c'est-à-dire directeur du chantier, conducteur des travaux, et, environ à la même époque, on le voit remplir d'autres fonctions également modestes, mais exigeant une parfaite honnêteté : celles d'expert de la Chambre apostolique.

Milanesi cite un acte de vente fait à Rome par maître Perino da Caravaggio, architecte, à Messer Baviera de' Carocci da Parma, peintre, présent et stipulant au nom de Raphaël d'Urbin absent, d'une maison sise au Borgo san Pietro, dans la via Sistina. A cette vente comparaissaient comme témoins : Marcantonio Raimondi, le graveur célèbre, et Giovanni Francesco di Lorenzo, florentin, *Misuratore della Camera Apostolica*[1]. Ce Baviera, qui faisait les affaires de Raphaël en

1. Vasari. Edit. Sansoni, note de Milanesi, t. IV, p. 355 en note.

son absence, était élève du Sanzio et jouissait d'une telle confiance de la part de son maître qu'il avait ordre de prendre également soin d'une femme que Raphaël aima jusqu'à sa mort et dont il fit un magnifique portrait; probablement celle que l'on est convenu d'appeler *la Fornarina*.

Ainsi, Giovanni Francesco prenait, dès 1517, le titre officiel d'Expert de la Chambre apostolique, qui pouvait l'accréditer en cette même qualité auprès des particuliers. Bertolotti a pu retrouver une ordonnance de paiement de la somme de 380 ducats à faire à une dame Justinia de' Gaëti, comme prix d'une maison vendue par elle au cardinal Armellini, d'après l'estimation des maîtres Perino da Caravaggio et Giovanni Francesco da San Gallo, datée de Rome, le 28 novembre 1519[1].

Pas plus que son frère Aristotile, Giovanni Francesco, désigné dans cet acte sous le nom de San Gallo, n'avait droit à le porter; il était simplement Giovanni Francesco di Lorenzo, comme il est indiqué dans l'acte d'acquisition de Raphaël, mais il voulait sans doute ne le céder en rien à son cousin Antonio le jeune, qui s'était décoré de ce nom.

Le seul travail important auquel Giovanni Francesco ait pu être attaché pendant son séjour à

1. Nuovi documenti — Il Buonarroti = di entrata a spesa del Card. Armellini, 1519-1520, fol. 71.

Rome, a été la construction de la grande écurie que le pape faisait élever près de Castello di Palo, entre Rome et Civita-Vecchia, pour le service de la poste et de la cour romaine. Giuliano Leno, *proveditore*, administratrateur et ordonnateur de la fabrique de Saint-Pierre et autres bâtiments du domaine papal, était chargé de surveiller cette construction et d'en ordonnancer les dépenses. Un homme de bon jugement et de grande expérience devait être plus utile en cette circonstance qu'un savant architecte et habile dessinateur; c'était bien le fait de Giovanni Francesco, qui avait acquis, sous la direction de Bramante, les qualités nécessaires à des travaux de cette espèce. Ces écuries furent terminées en 1519.

Le long séjour que Giovanni Francesco fit à Rome n'avait pas été toutefois improductif, sinon à l'égard de sa réputation artistique, du moins au profit de sa fortune personnelle. Il s'était fait industriel et avait fondé ou acheté une fabrique de matériaux de contruction, chaux, pouzzolane, plâtre, tuiles et terres cuites, dont il tirait d'importants bénéfices.

Nous aimons à croire, sans toutefois en être bien certain, que la chaux fabriquée par notre Giovanni Francesco, ne l'était pas au détriment des marbres anciens. Et le doute est permis lorsqu'on voit, parmi les décrets publiés par M. Lanciani, des permissions d'extraire, sur l'emplacement du Forum romain, de la pierre et du marbre, dont quelques-unes portent les

dates du 17 février 1511, du 9 octobre 1512 et du 18 mars 1514[1].

Lorsque la prise de Rome, par l'armée du connétable de Bourbon, eut interrompu tout travail, Giovanni quitta la ville et s'enfuit à Florence.

La Seigneurie, heureuse de rencontrer et de s'attacher des hommes du métier auxquels elle pût confier la mise en état des fortifications tant de Florence que des villes voisines, prit immédiatement Giovanni Francesco à son service. Le 24 décembre 1527, il est envoyé à Montepulciano pour inspecter la forteresse, la réparer ainsi que le pont de bois jeté sur le Veliano; en février 1528, tandis que Florence, ne sachant pas encore à quel ennemi elle aurait à tenir tête, mais prévoyant un danger imminent, faisait de tous côtés des préparatifs de défense, Giovanni Francesco part avec mission de remettre en état la forteresse de Livourne; au mois de mai de la même année, Giacomo Morelli, commissaire de la République à Cortone, le fait demander pour terminer les fortifications et achever deux grosses tours dont la construction avait été abandonnée. Mais il fallait se hâter, le péril augmentait de jour en jour, Florence se trouvait isolée sans alliances pour tenir tête à l'armée impériale et se mettre à l'abri de la colère de Clément VII. Et combien ne restait-il pas à faire pour parer à ces dangers?

1. R. Lanciani. The ruins and excavations of ancient Rome. Londres, 1897.



Aussi, dès le mois de juillet, Giovanni Francesco est rappelé et envoyé à Pise réparer les dégâts faits aux murs de la citadelle par une crue de l'Arno. A peine la partie la plus urgente du travail est-elle commencée, qu'il repart, le 22 septembre, pour se rendre à Pistoie, dont les murs exigeaient de nombreuses réparations; il donne quelques ordres et quelques indications et le voici envoyé à San Gimignano, avec mission d'examiner ce qu'il convient de faire pour mettre la ville à l'abri d'une insulte. Le 29 du même mois, il revient à Pise inspecter ses travaux, n'y passe qu'une journée, et le 1er octobre se rend à Prato pour prendre quelques dispositions défensives, très à la hâte, car il est obligé de revenir à Pistoie et de là regagner San Gimignano, où il dirige des chantiers importants tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la ville. On croirait rêver, au récit de cette fièvre d'agitation, si Gaye n'avait retrouvé, dans les archives de Florence, et ne nous avait transmis toutes les lettres écrites par le secrétaire de la Balia, à Florence, et par les commissaires de la République dans les principales villes de l'État florentin, soit pour accréditer Giovanni Francesco comme architecte ingénieur, soit pour réclamer sa présence ou rendre compte de ses travaux. Ces lettres sont au nombre de vingt-cinq, comprises entre le 24 décembre 1527 et le 8 mai 1529; elles indiquent, par leur nombre et leur incohérence même, le degré d'affolement auquel le gouvernement en était

arrivé à la veille du siège qui devait emporter la République et l'antique liberté florentine.

Aux courses folles dont nous venons de parler, succède un temps d'arrêt, où du moins, Giovanni Francesco, comme tous les architectes ses concitoyens, vient se placer sous la haute direction de Michel-Ange pour fortifier et défendre Florence elle-même. Il faut démolir, détruire, tout niveler autour de la ville, raser tout ce qui peut servir à l'attaque en dehors des murailles, et nous avons vu que les plus grands sacrifices furent acceptés avec patriotisme par les propriétaires des superbes villas, aussi bien que par tous les habitants, bourgeois ou confréries religieuses. Les bonnes volontés s'élevèrent au niveau des circonstances, tout le monde redoubla d'effort, mais il fallait parer à tout, et l'Arno venait encore, dans un nouveau débordement, d'endommager les fortifications de la citadelle de Pise. Le 24 juin 1529, le jour même où Michel-Ange passait à Florence la revue générale de toutes les milices, Giovanni Francesco se trouvait encore à Pise, en grand conciliabule avec l'ingénieur Amadio d'Alberto et maître Goro, pour trouver le moyen de parer à cet accident.

Enfin, le 24 octobre, tout était dit, l'armée du prince d'Orange campait devant les murs de Florence ; il n'y avait plus qu'à se défendre. Giovanni Francesco, épargné par les armes des assiégeants, supporta toutes les fatigues et toutes les privations du siège, mais

épuisé par de tels efforts, il succomba à la fin de l'année 1530 ; il n'avait que quarante-huit ans.

Giovanni Francesco avait épousé Fiamella di Bartolomeo; il n'en eut pas d'enfants.

PALAIS PANDOLFINI

1520

Messer Gianozzo Pandolfini, évêque de Troia, prélat de la cour pontificale, appartenant à une des principales familles de Florence, ayant l'intention de se faire construire dans cette ville un palais important, avait prié Raphaël de lui en fournir les dessins. Ce devait être vers 1517 ou 1518; à cette époque, l'illustre peintre d'Urbin était, depuis 1514, architecte en chef de Saint-Pierre et venait d'être nommé, le 6 septembre 1516, conservateur des antiquités de Rome.

Le cardinal Jules de Médicis lui avait demandé les plans de la villa qu'il désirait faire contruire sur les pentes du Monte-Mario, et déjà, plusieurs cardinaux ou personnages importants de Rome s'étaient adressés à lui pour avoir les dessins de leur palais. Raphaël pouvait donc aisément présenter à l'évêque de Troia le projet demandé ; mais ce palais devait être construit à Florence et non pas à Rome, il devenait alors nécessaire, pour en suivre l'exécution, de s'adresser à



Palais Pandolfini à Florence
par Raphaël, Giovanni Francesco et Aristotile da San Gallo.

un architecte florentin. Messer Gianozzo Pandolfini choisit, entre les deux jeunes San Gallo, qu'il avait lui-même recommandés à Raphaël lorsqu'ils étaient venus pour la première fois à Rome, celui qui lui parut le plus apte à remplir cette mission; c'est ainsi que Giovanni Francesco fut désigné pour être l'architecte du palais.

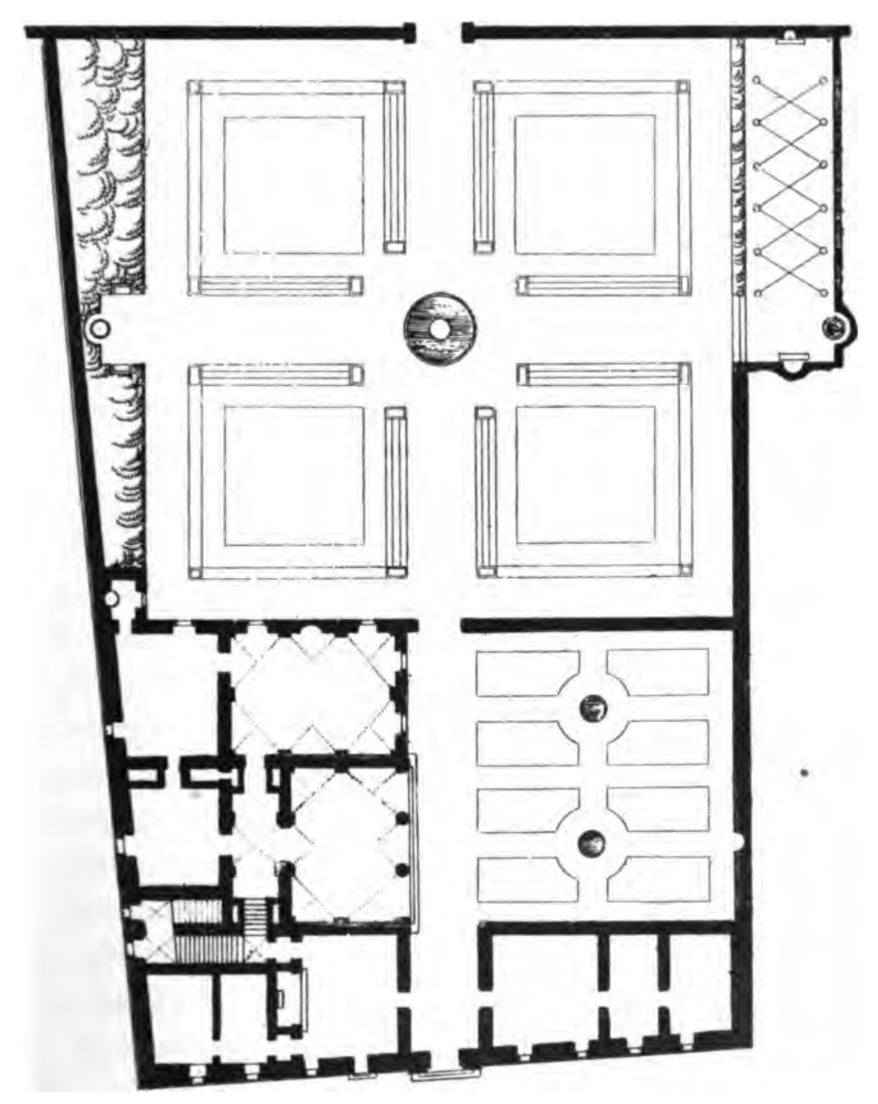
Nous l'avons dit à propos de la villa Madame et nous pouvons le répéter ici, c'est au rôle de dessinateur que se bornait la science architecturale de Raphaël; mais, à tous les édifices dont il eut à s'occuper, il sut imprimer un caractère de grandeur et de noblesse propre à son puissant génie. Admirateur de l'antiquité dans toutes ses productions artistiques, il sut appliquer les lois de son architecture avec cette largeur de vue qui ne l'abandonnait jamais. Rome en peut montrer de nombreux exemples; à Florence, il faut citer le palais Uguccioni, place de la Seigneurie, dont Zanobi Folfi fut l'architecte, et surtout le palais Pandolfini.

En consultant les livres de comptes de la fabrique de Saint-Pierre, on peut remarquer que Giovanni Francesco n'y figure pas pendant les mois d'août, septembre et octobre 1517; pendant ces trois mois, son traitement d'inspecteur des constructions nouvelles avait été suspendu. Il est alors certain qu'il fit, à cette époque, une absence et qu'elle fut employée à diriger les fondations du palais Pandolfini. Au mois de no-

vembre, Francesco est de retour à Rome et se trouve de nouveau inscrit sur les livres de comptes comme recevant des émoluments réguliers; au mois de mars 1518, nouvelle lacune sur les registres, donc nouvelle absence, et il en est de même au mois de juin de l'année 1520. Que peuvent signifier ces voyages réitérés, sinon que Giovanni Francesco, sous l'inspiration de Raphaël, qu'il pouvait à tout moment consulter à Rome, venait à Florence imprimer sa haute direction aux travaux du palais Pandolfini.

Après la mort de Raphaël, Antonio da San Gallo le jeune, ayant été nommé architecte en chef de Saint-Pierre, en collabortion avec Peruzzi, fit profiter son neveu de cette situation prépondérante. En effet, les registres de la fabrique indiquent qu'à partir de cette époque Giovanni Francesco touchait régulièrement un traitement plus considérable, correspondant probablement à un emploi supérieur. La régularité de ces paiements mensuels peut se suivre jusqu'à l'année 1523, pendant laquelle on constate une lacune d'un mois. Il semble donc que, jusqu'à la mort de Raphaël, la construction du palais Pandolfini ait été menée avec assez d'entrain, mais qu'à partir de ce moment les travaux languirent, si toutefois ils ne furent pas abandonnés. Après le siège de Florence et la mort de Giovanni Francesco, son frère Aristotile fut chargé, par le cardinal Pandolfini, de continuer la construction du palais; il fallut encore plusieurs années pour le terminer complètement.

Le palais Pandolfini, un des plus beaux palais de la



Plan du Palais Pandolfini à Florence.

Renaissance, le plus complet, en tout cas, de ceux

qu'avait dessinés Raphaël, fait encore l'ornement de la ville de Florence ; parfaitement conservé dans son état primitif, il peut être étudié avec grand intérêt.

Or, et cela est de toute évidence, le style de cette architecture est le styte de Bramante, dont Raphaël était l'élève : mêmes procédés, mêmes moyens, employés, il est vrai avec plus de liberté, plus de grâce, plus d'ampleur, mais dénotant les mêmes rapports intimes avec l'enseignement de Vitruve et les principes de l'antiquité classique.

Le palais est construit sur un terrain irrégulier situé à l'entrée des rues San Gallo et Santa Silvestrina, dont une partie est occupée par un jardin ; la façade principale se développe pendant environ 50 mètres sur la via San Gallo ; le palais proprement dit s'élève à l'angle des deux rues; des constructions secondaires lui font suite, séparées du grand corps de logis par la porte d'entrée ; une cour est habilement ménagée à l'intérieur, vis-à-vis de la façade latérale. A gauche de la porte, la première pièce est un petit oratoire ayant une entrée particulière sur la rue ; le cardinal pouvait ainsi admettre quelques fidèles à sa messe particulière sans les laisser pénétrer dans son palais. Cet oratoire, comme il est indiqué sur le couronnement de la porte, était consacré à Saint Sylvestre.

Il y a peu d'années, l'entrée de cet oratoire donnant sur la rue a été supprimée et la porte dut être remplacée par une fenêtre du même style que les autres.

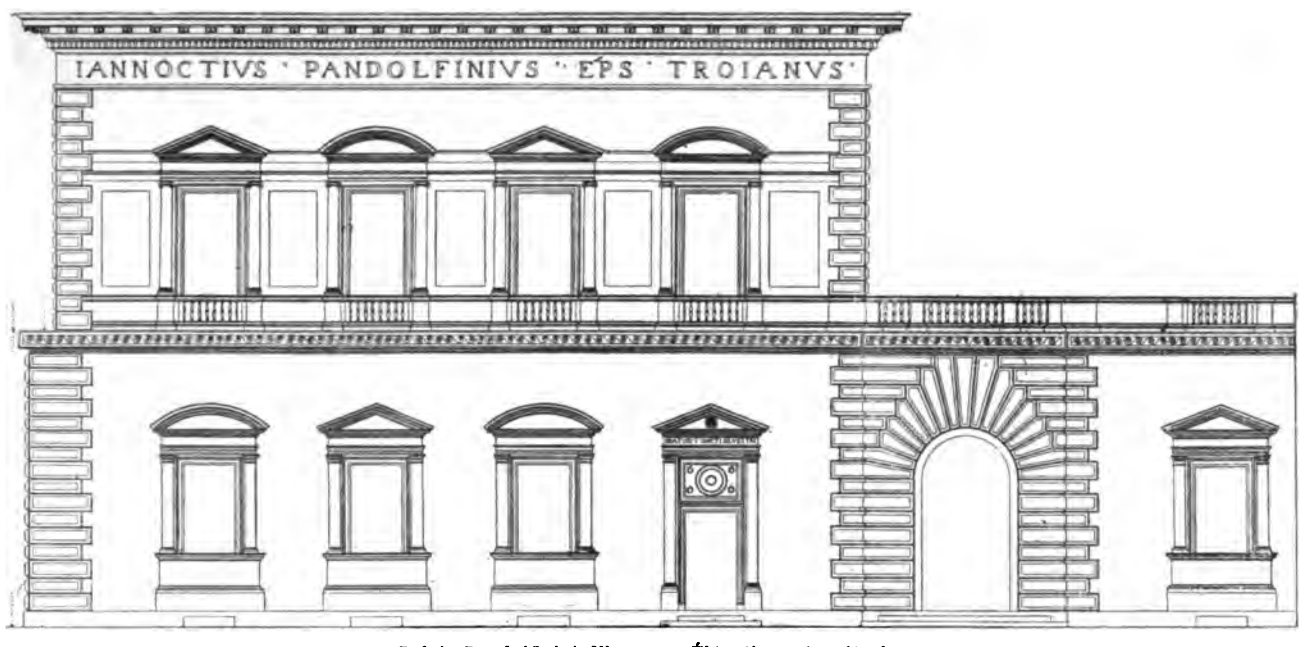
A la suite de l'oratoire, s'ouvre une belle loggia à trois arcades, formant vestibule ; elle est ornée, comme la cour et le jardin, de statues, de bustes et de vases antiques, et donne accès aux pièces intérieures ainsi qu'au grand escalier.

Les façades élevées sur les rues sont entièrement construites en belle pierre, sauf la corniche qui est en bois ; une différence considérable d'épaisseur très apparente entre le mur du rez-de-chaussée et celui du premier étage marquerait peut-être le point d'arrêt de la construction après l'abandon des travaux, vers 1523, et leur reprise par Aristotile. Cette réduction d'épaisseur de la muraille, le bois employé au lieu de pierre pour la corniche, et divers autres indices feraient admettre qu'une certaine parcimonie dans l'achèvement du palais était devenue nécessaire, et tendraient à faire croire qu'après le siège de Florence une stricte économie s'imposait dans les dépenses du cardinal. Cette nécessité se fait, du reste, pareillement sentir sur d'autres points; ainsi, tandis que les chapiteaux des colonnes de la loggia sont encore élégamment sculptés, dans les archivoltes des arcades et les encadrements des fenêtres situés au-dessus toute ornementation a disparu, les façades latérales sont réduites également à une simplicité extrême. Sur les rues, il en est autrement, les angles sont renforcés par des chaînes de pierres composées de bossages habilement taillés; le mur du rez-de-chaussée est surmonté d'un bandeau saillant orné d'une

belle porte ; les fenêtres, séparées par de larges trumeaux, sont élevées sur une sorte de soubassement servant de socle aux pilastres doriques qui supportent des entablements avec frontons alternativement aigus et circulaires. Au premier étage, les fenêtres correspondent à celles du rez-de-chaussée, mais, pour en accroître l'importance, elles sont accotées de colonnes d'ordre ionique surmontées d'entablements un peu plus saillants et plus finement moulurés ; les frontons, comme à l'étage inférieur, sont alternativement circulaires ou aigus. Toute cette architecture est largement traitée, les moulures sont d'un dessin très pur et d'une fermeté remarquable. La porte principale est ouverte en arcade sur la rue San Gallo, dans la portion de la façade qui touche au palais ; détachée du mur par une assez forte saillie, elle est encadrée de refends correspondant aux bossages des chaînes d'angle ; autour du cintre, un appareil de claveaux savamment disposés s'harmonise avec les refends tracés sur la muraille. Cette porte, ainsi que toutes les constructions basses qui prolongent la façade, est couronnée par une balustrade.

Une haute frise, que surmonte la corniche en bois, court autour du palais, passant au-dessus de toutes les façades ; elle est occupée par une grande inscription gravée dans la pierre en belles lettres romaines :

IANNOCTIVS · PANDOLFINUS · EPS · TROIA-



Palais Pandolfini à Florence. Élévation géométrale.

NVS · LEONIS · X · ET · CLEMENTVS · VII · PONT · MAX · BENEFICIIS · AVCTVS · A · FVNDAMENTIS · EREXIT · AN · SAL · M.D.XX.

« Gianozzio Pandolfini, évêque de Troia, élevé à ces bénéfices par Léon X et Clément VII, construisit ce palais, depuis les fondations, en l'année du salut 1520. »

A côté de la reconnaissance exprimée par le cardinal Pandolfini envers ses protecteurs Léon X et Clément VII, on peut être étonné de trouver ici la date de 1520 comme étant celle de la construction du palais ; l'inscription, gravée bien postérieurement à cette date, ne rappellerait ainsi ni l'époqne vraie de la fondation, ni celle de l'achèvement définitif. Ne serait-ce pas plutôt un hommage rendu au souvenir de Raphaël, qui mourut cette même année 1520? Aux yeux de la postérité, l'erreur de date est de peu d'importance ; en tout cas, Aristotile da San Gallo qui fit graver l'inscription, non plus que le cardinal qui en donna sans doute le texte, ne devaient rien ignorer à cet égard; il faut donc voir, dans la date inscrite sur le palais, un témoignage de reconnaissance envers celui qui en avait conçu et dessiné les premiers plans.

Aristotile, qui habitait Florence, fut, après la mort de son frère, chargé par le cardinal de terminer son palais. Les travaux reprirent vers 1532 et furent menés, comme nous l'avons constaté, avec une économie bien apparente. Les plans, dessins et modèles laissés par

Giovanni Francesco avaient été conservés, le nouvel architecte dut les suivre ponctuellement, car il existe une harmonie parfaite entre l'architecture de l'étage inférieur et celle des parties supérieures. On y trouve la même conception large et élégante due à la pensée de Raphaël, le même rigorisme dans l'interprétation de cette pensée, la même pureté dans les moulures et les détails d'exécution, toutes choses qu'il faut mettre à l'actif de Giovanni Francesco et dont il avait lui-même fourni les premiers exemples. Rien n'indique qu'Aristotile ait cherché à modifier quoi que ce soit au projet primitif. On peut donc écrire en toute vérité que le palais Pandolfini est la représentation d'une conception orignale de Raphaël et un modèle de belle construction dont il faut faire honneur à Giovanni Francesco da San Gallo.



FRANCESCO DA SAN GALLO

DIT

IL MARGOTTA

ARCHITECTE, SCULPTEUR ET MÉDAILLEUR

1494-1576



Cab. Dreyfus. Photo. Braun.

Francesco dà San Gallo. Médaille par lui-même.

Francesco da San Gallo, le seul de tous les San Gallo qui eût véritablement le droit de porter ce nom,

était fils de Giuliano Giamberti, auquel Laurent le Magnifique l'avait attribué comme un titre de noblesse. Francesco était né à Florence, le 1er mars 1494, dans la petite maison construite par les deux frères Giuliano et Antonio, via di Pinti, maison devenue bientôt trop étroite pour l'habitation commune, et remplacée en 1499, par le palais décrit dans la première partie de cet ouvrage. Dans cette belle demeure, Francesco passa les années de son enfance et reçut ses premières leçons. Mais bientôt, son père quittait Florence, appelé à Rome, dès le mois de mars 1504, par son ancien ami et protecteur le cardinal della Rovere devenu tout récemment le pape Jules II, et était installé comme architecte au Vatican et à la basilique de Saint-Pierre. Revenu passer quelque temps à Florence en 1505, Giuliano se fixait définitivement à Rome en 1506 et emmenait son fils avec lui.

Au cours de cette même année, Francesco, à peine âgé de douze ans, se trouve déjà mêlé à un évènement artistique d'une haute importance. Giuliano avait été chargé par le pape d'aller reconnaître, dans les ruines des Thermes de Titus, l'emplacement où l'on venait de découvrir le fameux groupe antique de Laocoon, d'examiner dans quel état se trouvaient les statues et de faire un rapport à ce sujet; il s'était fait accompagner par son fils Francesco et par le jeune Michel-Ange arrivé depuis peu de temps de Florence. Francesco dessina le groupe; il raconte, dans une lettre déjà citée

dans le premier volume, comment les choses se sont passées, et a soin d'ajouter : « qu'au retour son père, Michel Ange et lui se sont entretenus des arts et de l'antiquité » ; véritables leçons de choses dont de tels élèves devaient largement profiter sous l'enseignement d'un tel maître.

A partir de ce moment, Francesco devint l'aide de son père; en dessinant d'après les monuments antiques, et en s'intéressant aux travaux exécutés sous cette haute direction, il s'initia peu à peu à l'art de l'architecte.

Comme tous les jeunes artistes d'alors, Francesco voulut être peintre; il était, du reste, très intimement lié avec Andrea del Sarto, qui l'encourageait dans cette voie. Il fut élève et devint l'ami de Piero di Cosimo, grand talent, mais homme fort original dans sa vie privée, mort en 1521. C'est grâce à cette amitié que Francesco possédait une superbe tête de Cléopâtre, peinte par Piero, ainsi que deux portraits frappants de vérité, au dire de Vasari, l'un représentant Giuliano da San Gallo, son père, et l'autre, le vieux Giamberti, son grand-père. Il faut croire que l'élève de Piero di Cosimo faisait de la peinture plutôt en amateur qu'en véritable artiste, car on ne connaît aucun tableau de lui ; cependant, il avait peint, paraît-il, le portrait de son maître.

Francesco fit en sculpture des études autrement sérieuses qu'en peinture; il eut pour maître Andrea Contucci del Monte Sansovino, que l'on appelait sim-

plement Andrea Sansovino. C'était une ancienne connaissance de Giuliano da San Gallo; ils avaient travaillé ensemble à la sacristie de l'église de San Spirito à Florence, et tous deux avaient bénéficié de la faveur de Laurent le Magnifique. Sansovino habitait Rome, où il construisait et sculptait, d'après les ordres de Jules II, les deux magnifiques tombeaux que l'on admire encore dans l'église de Sainte Marie du Peuple, l'un destiné au cardinal Ascanio Sforza, vice-chancelier de l'église, mort en 1505, l'autre au cardinal de Recanati, Giuliano Basso della Rovere, mort en 1507, monuments remarquables, où la pureté et la délicatesse de l'architecture ne le cèdent en rien à la beauté et à la grâce de la sculpture. Sous un tel maître, Francesco pouvait devenir un artiste de valeur.

Il n'y manqua pas; aussi, lorsque Léon X, voulant faire terminer la clôture de la Santa Casa dans la basilique de Lorette, eut confié ce travail à Andrea Sansovino, Francesco ne tarda-t-il pas à lui prêter son concours. D'après Seragalli, Andrea Sansovino aurait fait un premier voyage à Lorette en 1513[1]. Mais Francesco n'avait à cette époque que dix-neuf ans et l'on peut se demander, quoique la chose ne soit pas absolument impossible, s'il était alors en état de rendre de grands services à son maître. L'œuvre confiée aux soins de Sansovino était considérable : il avait à terminer

1. Silvio Seragalli. La Santa Casa abbellita.

en même temps l'intérieur de l'église et à construire le palais Apostolique; il travailla jusqu'en 1529, époque de sa mort, sans pouvoir venir à bout de cette tâche, malgré la collaboration de Baccio Bandinelli, de Rafaello da Montelupo, du Bologna et du Tribolo, tous sculpteurs florentins d'un talent reconnu.



BASILIQUE DE LORETTE

CLOTURE DE LA SANTA CASA

1523-1533

Il est assez difficile de savoir à quel moment précis Francesco da San Gallo vint à Lorette et y travailla d'une manière effective, Seragalli ne le dit pas et Vasari ne le laisse entrevoir nulle part. D'après ce dernier, Francesco n'aurait pris part aux sculptures de la Santa Casa qu'à l'époque ou son cousin l'architecte Antonio da San Gallo le jeune, fut chargé par le pape Clément VII, en 1533, d'achever les travaux commencés. Il n'est guère possible d'accepter cette hypothèse, car Seragalli, qui a étudié de près tout ce qui touche à la basilique, fixe à l'année 1526 le moment où fut terminé celui des deux bas-reliefs représentant la *Mort de la Vierge,* auquel avaient travaillé ensemble le Bologna, le Tribolo, Raffaello da Montelupo et Francesco da San Gallo ; celui-ci était donc depuis quelque temps déjà à Lorette, peut-être depuis 1523. Et ce qui donne toute créance au dire de Seragalli, c'est qu'il a pu relever sur les livres

de compte de la basilique les sommes payées pour ces sculptures, accompagnées des dates de ces paiements. Nous admettrons donc comme certain que Francesco vint de bonne heure à Lorette, et qu'aussitôt après son arrivée il fit œuvre utile d'artiste.

Sansovino ne restait pas continuellement à Lorette ; chaque année, il prenait un congé de quatre mois et le passait à Monte San Sovino, sa patrie, où il s'était construit une belle demeure, divisant son temps entre les soins à donner à sa propriété et l'exécution de quelques ouvrages d'art de peu d'importance. Il y mourut en 1529, à l'âge de soixante-neuf ans, honoré et regretté par ses nombreux amis.

La mort d'Andrea Contucci et les graves évènements dont Florence et les provinces du centre de l'Italie étaient le théâtre à cette époque, interrompirent forcément les travaux commencés à Lorette. Ils furent repris en 1531, sous la direction d'Antonio da San Gallo le jeune, chargé par Clément VII de les terminer. Le siège de Florence et la guerre avaient dispersé tous les artistes ; néanmoins, Antonio fut assez heureux pour retrouver quelques-uns des sculpteurs de la première heure : c'étaient Tribolo, Rafaello da Montelupo, et Francesco son cousin, auxquels il adjoignit les nouveaux venus, Simone Cioli, Mosca et quelques autres. Cette valeureuse phalange se mit à l'œuvre avec activité et bientôt bas-reliefs, statues, guirlandes, ornements de toute espèce furent complètement terminés.



Basilique de Lorette. La Santa Casa.
Clôture extérieure en marbre.

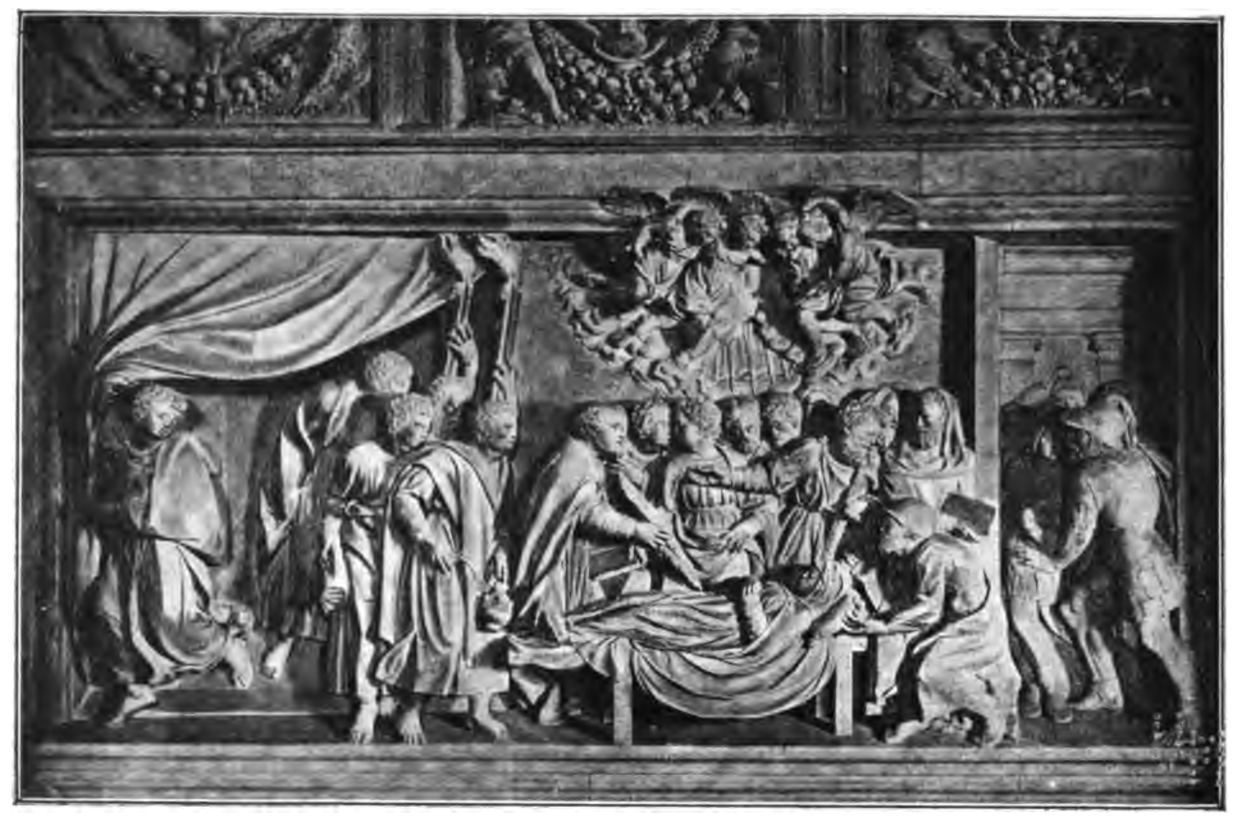
La clôture de marbre de la Santa Casa forme, d'après les indications de Bramante, un carré long présentant à l'extérieur quatre faces décorées de colonnes, engagées, groupées deux par deux, mais laissant entre elles un espace occupé par des niches superposées destinées à recevoir des statues de saints et de prophètes ; ces groupes de colonnes occupent les extrémités et le milieu de chacune des longues faces du carré. De grands panneaux d'environ cinq bras de largeur sont réservés, entre les groupes de colonnes, aux très importants bas-reliefs représentant les faits principaux de l'histoire de la Vierge et rappelant la Translation de la Santa Casa. On en compte huit, deux sur chaque face latérale, deux superposés sur la face postérieure, et deux plus petits surmontant l'autel placé en avant de la clôture. Les sujets choisis pour ces bas-reliefs sont : la *Nativité de la Vierge,* le *Mariage,* la *Visitation,* l'*Annonciation,* la *Nativité de Jésus-Christ*, l'*Adoration des Mages,* la *Mort de la Vierge,* le *Transfert de la Santa Casa.*

Sansovino avait ébauché plusieurs des statues, mais ne put en terminer qu'une seule représentant un prophète ; Girolamo Lombardo et le moine Aurelio, son frère, achevèrent les autres ; Sansovino avait, de plus, complètement sculpté le superbe bas-relief de l'*Annonciation* et très avancé celui de la *Nativité* ; Bandinelli reprit ce dernier en 1531, et Tribolo s'attacha au *Mariage de la Vierge,* également composé et ébauché par Sansovino.

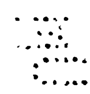
Les deux bas-reliefs placés au-dessus de l'autel représentent : l'un, la *Visitation,* ayant pour auteur Raphaël de Montelupo ; l'autre, la *Vierge et Saint Joseph venant se faire inscrire à Béthléem à l'époque du recensement,* est de la main de Francesco da San Gallo ; chacun d'eux fut payé 750 ducats. La *Mort de la Vierge* serait l'œuvre commune de Raphaël de Montelupo et de Francesco da San Gallo, tandis que la *Translation de la Santa Casa* est de Francesco tout seul. Nous n'avons pas à analyser ici chacune de ces intéressantes pages de sculpture, il nous suffira d'apprécier quelques-unes de celles qui sont dues à notre San Gallo.

La *Mort de la Vierge* est un grand bas-relief occupant tout l'espace compris entre deux groupes de colonnes ; au premier plan, le corps de Marie, enveloppé de longs vêtements et de voiles qui lui couvrent la tête est étendu sur un lit portatif ; en arrière, sont rangés les apôtres, dont l'un soutient sur un coussin la tête de la divine Mère ; à gauche, un des disciples relève la draperie qui fermait la chambre mortuaire et laisse pénétrer quelques-uns de ses compagnons, l'un porte l'encensoir et les autres des torches ; à droite, des soldats accourent pour être témoins du spectacle ; en haut, au-dessus du corps de la Vierge, quatre anges planent dans les nuages.

Le *Recensement* est un bas-relief de petite dimension, placé à droite, au-dessus de l'autel ; il comprend en tout quatre personnages : Joseph et Marie à gauche,



Basilique de Lorette. La Santa Casa.
La Mort de la Sainte Vierge, par Raphaël de Montelupo et Francesco da San Gallo.



debouts en face du procurateur romain assis devant un pupitre sur lequel il écrit, un jeune clerc se tient par derrière. Ce bas-relief fait pendant à celui de la *Visitation*; tous deux sont placés au-dessus de la grande scène de l'*Annonciation*, l'œuvre maîtresse de Sansovino et la plus remarquable de toute la clôture.

Nous croyons en avoir dit assez pour permettre de se rendre compte de la valeur des productions artistiques de Francesco à Lorette. Hélas! que nous sommes loin, avec cette *Mort de la Vierge,* de la noble simplicité d'Andrea de Pise aux portes du Baptistère de Saint-Jean à Florence, ou bien de la composition savante, de l'élégance et de la grâce des bas-reliefs de Ghiberti, modèles dont notre sculpteur aurait pu cependant facilement s'inspirer; Donatello, à la chaire de San Lorenzo, aurait pu lui fournir également d'utiles enseignements; et n'avait-il pas pour le guider Sansovino, son dernier maître, qui lui est encore si supérieur? Mais, par je ne sais quelle aberration, la nouvelle école ne veut plus s'inspirer que de tristes traditions romaines qu'elle va chercher à l'époque de la décadence; les personnages trapus, alourdis encore par d'amples vêtements forment des groupes généralement confus et d'aspect monotone. Chez les apôtres de la *Mort de la Vierge,* aucun sentiment de pieuse douleur ou de sainte extase n'est exprimé par ces attitudes banales et ces visages indifférents. La flamme sacrée de l'esprit religieux manquait à ces artistes,

comme elle avait disparu du siècle; il ne leur restait que l'habileté du praticien.

Le *Recensement* nous console un peu dans cette pénible constatation, du moins en ce qui regarde Francesco. Ce sujet simple convenait probablement mieux à son talent encore jeune, en tout cas, la façon dont il est traité indique qu'il s'y est souvenu des leçons de son maître; la composition est d'une clarté parfaite, la disposition des personnages est agréablement pondérée, eux-mêmes sont de stature élégante et leurs vêtements sont bien drapés; quant à l'exécution, elle est toujours habile[1].

En admettant que Antonio da San Gallo soit arrivé à Lorette avec sa troupe de sculpteurs en 1531, tous ces bas-reliefs ne durent pas être achevés avant 1533 et même 1534.

Dans l'intervalle des deux séjours que fit Francesco à Lorette, il avait été appelé à Viterbe, en 1526, par Antonio da San Gallo le jeune, pour faire œuvre d'architecte en surveillant la pose du grand soffite de l'église de Notre-Dame della Quercia[2]. Et, de plus, il avait terminé à Florence un important travail de sculpture.

1. Pietro Valerio Martorelli : Teatro storico della Santa Casa Nazarena. Roma, 1732.
2. Voy. Clausse, Les San Gallo, t. II, p. 110.



FLORENCE

ÉGLISE D'OR SAN MICHELE

GROUPE DE LA VIERGE

1526

Les fabriciens de l'église d'Or San Michele, voulant consacrer à la Vierge un second autel, décidèrent de le placer dans la seconde nef, à gauche du célèbre tabernacle d'Andrea Orcagna, et chargèrent Francesco da San Gallo de sculpter les statues destinées à le surmonter. Un contrat fut passé, à cet effet, par devant maestro Andrea di Ser Angelo da Torrinuova, le 12 février 1522.

Francesco tira d'un beau bloc de marbre blanc un groupe composé de trois personnages de taille un peu plus grande que nature : la Sainte Vierge assise avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, ayant à côté d'Elle Sainte Anne également assise. C'était une véritable bonne fortune, pour un artiste relativement jeune et de réputation encore incertaine, d'avoir à sculpter un groupe de cette importance, et l'on peut se demander

par suite de quelle faveur spéciale Francesco avait obtenu cette commande, car, à cette époque, il n'avait encore rien produit. S'il est impossible de répondre, le groupe, du moins, peut nous donner la mesure du talent de ce jeune débutant.

C'est l'œuvre d'un bon élève, encore un peu inexpérimenté : l'ensemble des personnages est bien disposé, trop symétriquement peut-être, mais la pose de chacun d'eux, pris isolément, est gracieuse; en les regardant, on ne peut se défendre, de penser à certains tableaux d'Andrea del Sarto, représentant le même sujet; les têtes du Bambino et de Sainte Anne, donnent lieu à des rapprochements curieux à faire; on dirait que le peintre et le sculpteur se sont servi des mêmes modèles. Toutefois, bien que le groupe, dans son ensemble, soit habilement présenté, bien qu'il y ait une certaine noblesse dans les attitudes et les gestes de ces personnages, ils n'ont rien de religieux. La Vierge, tournée en dehors et lisant dans un livre, a l'air tout à fait étrangère à la scène à laquelle elle participe; aucune suavité, aucune douceur ne se devinent dans l'expression du visage, on n'y reconnaît aucun des sentiments propres à la Mère du Christ; la tête est belle cependant, mais elle semblerait devoir mieux convenir à une déesse antique. Sainte Anne, un peu forcément contournée par suite des dimensions du marbre, entièrement drapée dans un voile qui lui couvre la tête, fait penser à la grande vestale, car c'est

FLORENCE



Église d'Or San Michele.
Groupe de la Vierge par Francesco da San Gallo.

ainsi qu'elle devait être représentée au Forum romain. Quant au petit Jésus, c'est un joli enfant qui sourit, sans autre caractère religieux.

Malgré l'absence de toute expression mystique qui semble avoir été volontairement écartée, malgré le manque d'un souffle élevé, d'une haute conception du sujet qui, si Francesco en eût été capable, aurait fait de lui un grand artiste, il faut reconnaître dans l'œuvre de notre sculpteur une indéniable habileté ; l'exécution est soignée, le ciseau est adroit, souple, délicat, les plis des vêtements sont abondants et élégants, sans lourdeur ni sécheresse. Ce sont là des qualités fort appréciables par lesquelles Francesco se classe déjà en bon rang parmi les statuaires de son époque.

M. Muntz se montre d'une sévérité par trop grande pour notre sculpteur, lorsqu'il le traite de maniériste de la pire espèce[1]. Le groupe d'Or San Michele n'est pas l'œuvre d'un maniériste, mais celle d'un disciple de l'école alors en faveur, fervente admiratrice de l'antiquité, mais cherchant à en adapter les beautés à tous les sujets sans discernement ; école représentée par Sansovino, qui en avait adopté les principes sans toutefois en faire une application excessive et exagérée. Grâce à de tels enseignements, Francesco n'était pas devenu un artiste idéaliste au sentiment élevé, mais était un habile sculpteur, maniant

1. E. Müntz. Hist. de l'Art. III[e] partie, p. 484.

le marbre avec une rare aisance et sachant en tirer de beaux effets.

Le groupe est signé sur la ceinture de Sainte Anne FRANCISCVS FACIEBAT; et, par derrière, sur le socle, on lit la date : MDXXVI, année où il fut achevé.

1528-1530

Lorsque la République eut besoin de faire appel au dévouement de tous ses citoyens, Francesco, comme les autres membres de sa famille, vint remplir son devoir. En 1528, il est à Prato, occupé à relever les anciens bastions et à en construire de nouveaux; bientôt, il quitte Prato pour se rendre à Pistoie exercer ces mêmes fonctions d'ingénieur militaire, et, en 1529, il est nommé *Capo Maestro generale* des fortifications de cette ville. Pendant le siège de Florence, il prend, sous les ordres de Michel-Ange, une part active à la défense, au même titre que son oncle Antonio le vieux et que son cousin Giovanni Francesco[1]. A peine le calme fut-il rétabli, que Francesco quitta Florence, en 1531, comme nous l'avons vu, sous la conduite de son cousin Antonio le jeune, pour aller travailler à Lorette, et y fut retenu jusqu'en 1535.

1. Gaye. Cartegio, vol. II.

FLORENCE

ENTRÉE TRIOMPHALE DE L'EMPEREUR CHARLES-QUINT

1536

En 1536, Florence dut avoir recours à tous ses artistes, peintres, sculpteurs et architectes, pour prendre part aux splendides décorations qu'elle faisait exécuter, afin de recevoir dignement l'empereur Charles-Quint revenant d'Afrique en triomphateur. Cette entrée solennelle eut lieu le 29 avril 1536. Tout le monde déploya, en cette circonstance, une activité presque fébrile, car le temps pressait ; le matin même du jour indiqué pour la cérémonie, le duc Alexandre avait pu constater qu'il y avait encore beaucoup à faire, et cependant, des arcs de triomphe étaient déjà dressés, des statues élevées, des tableaux, des écussons, des devises peints de tous côtés. L'empereur avait passé la nuit aux portes de la ville, dans le couvent de la Chartreuse du val d'Ema ; il fit son entrée par la porte San Pietro Gattolini, et après avoir parcouru un grand

nombre de rues, atteignit la place Saint-Jean et descendit de cheval pour aller à la cathédrale adorer le Saint-Sacrement. Reprenant sa marche triomphale, Charles-Quint arriva au carrefour de la via Martinelli.

Francesco avait été chargé d'élever en cet endroit deux statues colossales placées sur de hauts piédestaux; elles représentaient la Justice et la Prudence. La première tenait en main une épée, des balances et un livre, sa devise était: *Justitia retinemus*; l'autre statue, dont la devise était: *Prudentia paravimus*, avait comme attributs un serpent et un miroir, elle élevait dans ses mains le globe du monde, surmonté d'un aigle étendant ses ailes.

Comme toutes les constructions faites de bois, de toile et d'argile, arcs de triomphe, temples et portiques, les statues de Francesco furent promptement renversées; aucun de ces dessinateurs émérites, comme il y en avait tant à Florence, ne prit la peine ou n'eut le temps de les reproduire. Il est donc bien difficile d'en faire l'éloge ou la critique et l'on ne peut en avoir une idée que d'après les descriptions de témoins oculaires; l'historien Varchi fut un de ceux-là; mais celui auquel il faut accorder le plus de crédit est Giorgio Vasari. Non seulement Vasari a vu l'entrée triomphale de Charles-Quint, mais il fait partie de la cavalcade, travaille aux peintures décoratives et reçoit, à cette occasion, les compliments publics du duc Alexandre; le lendemain de cette splendide fête il s'empresse

d'écrire une longue lettre descriptive à son ami Pietro Aretino. On ne peut pas se reporter à un document offrant plus de garanties d'authenticité[1].

1. Lettere di Giorgio Vasari. Ed. Sansoni, vol. VIII, p. 260.



FIESOLE

PORTRAIT DE FRANCESCO DA SAN GALLO

1542

Que s'était-il passé dans la vie privée de Francesco, pendant l'année 1542? A quel grand péril avait-il échappé? De quelle grave maladie avait-il été frappé ? Il est impossible de le savoir ; mais le danger ou le malheur ayant été conjuré, il en témoigna sa reconnaissance à la Sainte-Vierge, dont il n'avait pas, semble-t-il, inutilement invoqué la protection.

A Fiesole, dans la petite église consacrée à la Vierge, sous le vocable de Santa Maria Primerana, on voit, incrusté dans le mur, à droite de l'autel, un bas-relief, sorte de médaillon rectangulaire en marbre blanc, représentant, en grandeur naturelle, le portrait de Francesco da San Gallo. Le buste, coupé aux épaules, est vu de profil ; le front haut, le sourcil relevé, l'œil bien dégagé, le nez droit et fin, les lèvres fortes, tout indiquerait chez l'artiste une haute intelligence et une grande bonté si le pli du front, fortement accentué, ne

tendait à faire croire à une volonté arrêtée et à une certaine énergie dans le caractère : la moustache, taillée au-dessus de la lèvre supérieure, vient vers le coin de la bouche se réunir à une longue barbe superbement plissée ; un foulard serré autour de la tête et noué en avant pourrait peut-être indiquer quelque précaution prise contre le froid ; mais nous sommes plutôt tenté d'admettre qu'une calvitie précoce obligeait Francesco en tout temps à se couvrir la tête, car ce foulard, noué et placé de la même façon, se retrouve sur ses différentes médailles, et elles n'ont rien de commun avec le motif qui a donné naissance à l'ex-veto dont nous parlons. En tout cas, jamais le ciseau du maître n'a été plus délicat; le modelé de cette belle tête est d'une finesse étonnante, on dirait que Francesco a voulu lutter de perfection avec son illustre devancier Mino da Fiesole et ne pas se trouver vaincu par le beau buste de l'évêque Salutati, dont la cathédrale toute voisine renferme le tombeau.

Nous donnons ici cette appréciation élogieuse en toute sincérité d'artiste et après un examen attentif, sans nous laisser décourager par l'opinion d'un éminent historien de l'art de la Renaissance, qui reproche à ce portrait son manque de finesse[1].

Un seul défaut, à notre avis, dépare cette œuvre remarquable : la tête, placée trop en avant, n'a pas

1. E. Müntz. Histoire de l'Art pendant la Renaissance, IIIe partie, p. 434.

l'air d'appartenir au corps; ce manque d'équilibre, un peu choquant, ne se retrouve pas dans les médailles, ce n'était donc pas un défaut de conformation propre au modèle, mais une erreur du sculpteur. Ce beau portrait, que nous avons fait spécialement photographier pour le reproduire dans ce volume, est accompagné de l'inscription suivante :

EIVS · INTERCESSIONE · LIBERATVS · FRAC[S] ·
SANGALLIVS · IVLIANI · FILI · CIVIS · FLOR ·
FACIE · A · D · N · S · MDXXXXII.

La place occupée par ce médaillon auprès de l'autel dédié à la Vierge Marie et les mots : *Liberatus ejus intercessione,* « délivré ou sauvé par son intercession », impliquent une action de grâce et donne bien à cette sculpture le caractère d'un ex-voto.

Le musée du Dôme de Florence, *Opera del Duomo,* possède un médaillon qui a beaucoup d'analogie avec celui de Francesco : c'est le portrait de Baccio Bandinelli, sculpté en marbre par lui-même. Le camarade, et nous regrettons de ne pas dire l'ami de Francesco, car

Milanesi, en note du Vasari édition Sansoni, dit qu'il existe dans l'église de S. M. Primerana de Fiesole, deux têtes en très beau marbre, sculptées par Francesco, l'une représentant la Vierge, l'autre Saint-Roch (vol. VII, p. 624). Nous avons vainement cherché dans cette église les têtes indiquées par Milanesi. Le chanoine Bargigei, auteur d'une monographie de la cathédrale de Fiesole et *proposto,* desservant de l'église de S. M. Primerana, assure que ces têtes n'ont jamais existé.

Bandinelli n'était l'ami de personne, s'est également représenté en buste et de profil, mais malgré l'indéniable talent de l'artiste, le portrait est lourd, la tête aplatie au sommet, le front bas, l'œil à fleur de tête, une barbe énorme et épaisse enlaidit encore ce visage fort peu sympathique. De ces deux médaillons presque semblables, l'un est délicat et élégant, l'autre est lourd et important; serait-ce là la caractéristique de ces deux natures d'artistes.

1543

Mais, revenons à notre Francesco. Nous sommes en 1543 ; cette année, le vieux Baccio d'Agnolo meurt à l'âge de quatre-vingt-trois ans, étant encore architecte en chef du Dôme de Florence, *capo maestro ed architettore di Santa Maria del Fiore*. Le duc Cosme s'empressa d'en accorder la succession à Francesco da San Gallo, reconnaissant ainsi le mérite de l'artiste comme architecte. Celui-ci eut à s'occuper de faire réparer le pavement de l'église[1]. Cependant, Francesco semble n'avoir exercé cette fonction que pendant bien peu de temps, puisque Vasari, dans la vie de Baccio d'Agnolo, dit que l'aîné de ses fils, Giuliano, celui qui s'était par-

1. Vasari. Ed. Sansoni. Degli Accademici del designo : Francesco da San Gallo, vol. VII, p. 624. — Antiquario Fiorentino. Ed. 1781.

ticulièrement adonné à l'étude de l'architecture : « succéda, par la faveur du duc Cosme, à la place qu'avait occupée son père à l'*Opera di Santa Maria del Fiore*.

Vasari ne peut se tromper, il était contemporain du fait; il faut donc admettre que Giuliano d'Agnolo succéda, au bout de peu de temps, à Francesco dans cette charge importante. Il l'occupa pendant de longues années et c'est à sa collaboration que dut s'adresser Bandinelli pour préparer le modèle du grand chœur dans lequel le sculpteur s'était réservé la plus large part.



FLORENCE

TOMBEAU DE L'ÉVÊQUE ANGELO MARZI

ÉGLISE DE L'ANNUNZIATA

1546

La faveur dont jouissait Francesco auprès du duc se faisait sentir en de nombreuses circonstances : c'est ainsi qu'il fut choisi pour faire la statue et élever le tombeau de l'évêque Marzi, un des familiers de la famille de Médicis.

Angelo Marzi était né à San Gimignano en 1476. Il appartenait à une bonne famille et débuta dans la carrière des charges publiques en remplissant celle de gonfalonier de justice dans sa ville natale. S'étant marié, mais ayant perdu sa femme peu de temps après, tandis qu'il remplissait à Viterbe les fonctions de Préfet de justice, il revint à Florence et fut créé chancelier privé de Pierre Soderini, le Gonfalonier perpétuel. De tout temps, il avait été fort attaché à la famille de Médicis ; aussi, à leur retour, accepta-t-il la mission de remettre de l'ordre dans toutes les chancelleries

du palais et du gouvernement. Il remplit avec un dévouement absolu les fonctions de secrétaire auprès du cardinal Jean de Médicis, le futur Léon X, passa au service de Julien duc de Nemours, puis à celui de Laurent duc d'Urbin. Mais c'est avec le cardinal Jules qu'il vécut le plus familièrement, aussi, lorsque celui-ci devint pape, fit-il entrer Marzi dans les ordres religieux et le nomma évêque d'Assise.

Marzi n'abandonna jamais sa situation de secrétaire intime et la remplit avec fidélité même pendant les troubles qui éloignèrent de Florence les jeunes Médicis. A son retour, Alexandre devenu duc de Florence le garda toujours auprès de lui et ce fut à Marzi que revint le singulier honneur de bénir la forteresse da Basso, le 5 décembre 1536, et d'y chanter la messe : curieuse cérémonie pour un monument de cette espèce. Cosme Ier eut grand soin de conserver auprès de lui un serviteur aussi fidèle[1]. Une lettre adressée par le duc aux chanoines de Saint-Laurent témoigne de l'affection qu'il portait à son secrétaire. Nous en extrayons le passage suivant : « Vous donnerez toute créance aux instructions dont est chargé le Rév. évêque d'Assise, et vous suivrez ses conseils ; on vous le donne pour prieur parce qu'il est notre ami dévoué, qu'il est très aimé de nous comme vous le savez et de tout le monde pour les

1. *Annali, memorie ed uomini illustri di San Gimignano.*



Tombeau de l'Évêque Angelo Marzi à l'Église de l'Annunziata, à Florence,
par Francesco da San Gallo.

raisons que nous avons indiquées...[1] » Marzi baptisa, le 1er août 1541, le jeune François fils aîné du duc, la cérémonie eut lieu dans le Baptistère de Saint-Jean.

Le dévouement inaltérable du digne secrétaire aux intérêts de tous les membres de la famille de Médicis, lui valut de la part de Cosme Ier une marque de reconnaissance et d'estime toute particulière : il lui octroya le droit d'ajouter à son nom celui de Médicis et de prendre dans ses armoiries la boule rouge « *palla* », signe distinctif de celles de la famille des Médicis. C'est ainsi qu'elles sont représentées sur son tombeau; l'écusson porte, au-dessus d'un lion et d'un bouc dressés vis-à-vis l'un de l'autre, une boule surmontée d'un lambel; à la partie inférieure, la devise du fidèle serviteur : « *Deus et tui munere* » est inscrite sur une bandelette.

Marzi commanda lui-même son tombeau à Francesco da San Gallo; aussi, la statue qui le surmonte, faite évidemment d'après nature, a-t-elle toujours passé pour un portrait de l'évêque frappant de ressemblance. Ce monument, situé au côté gauche de la balustrade du chœur dans l'église de l'Annunziata, comprend un piédestal de marbre d'une très riche et très délicate architecture; aux deux extrémités sont placées les armoiries du prélat surmontées de la mitre épiscopale;

1. Mellini : *Ricordi intorno a costumiazioni e governo del Seren. G. D. Cosimo I.*

au centre, sur un grand panneau, on lit l'inscription suivante : *Angelus Marzius Assisiensis epus ac XXXIIII annos A. secretis Augustæ Medicum domus Illius que Alumnus et in eam ob Probitatem Fidemque scitus hoc sibi vivens Sepulchrum confecit. Defunctus ut sibi vivat cum Ante mortem Amicis. Vixit Ann. LXX. Obiit Ann. D. MDXXXXVI.* « Angelo Marzi, évêque d'Assise pendant trente-quatre ans, secrétaire de l'auguste maison des Médicis, honoré par elle, et attaché à elle par sa probité et sa fidélité, vivant, fit faire pour lui ce tombeau afin que défunt il vive comme avant sa mort avec ses amis. Il vécut soixante-dix ans et mourut l'an du Seigneur 1546. »

C'est en effet de l'année 1546 que Francesco a daté ce monument ; il est signé sur le térasson de marbre qui fait la base de la statue :

FRANCISCUS · IVLIANI · SANGALI · FACIEB ·
M · D · XLVI.

Quant à l'œuvre du sculpteur, avec une allure de grande dignité, elle offre de réelles qualités, mais comporte des justes critiques. L'évêque est étendu, les jambes croisées, le buste relevé appuyé sur le coude gauche ; il est entièrement enveloppé dans un large vêtement par dessus lequel l'étole est croisée sur la poitrine ; sa tête est coiffée de la mitre épiscopale. L'ensemble de cette pose manque de naturel. Est-ce la

vie, est-ce la mort? Il faudrait ne pas pouvoir douter. Alors pourquoi, sur ce corps gisant à terre, la tête se dresse-t-elle pleine d'énergie et d'autorité même dans sa raideur marmoréenne? Le visage est creusé de rides profondes; il pouvait être ressemblant, mais pourquoi en contracter à ce point les traits; le tombeau doit-il exprimer la douleur physique sous laquelle succombe notre corps? Cependant, tel pouvait être l'aspect ordinaire du secrétaire intime des Médicis, mais alors sa physionomie devait exprimer de bien méchantes pensées, et son commerce être fort peu agréable.

Quoi qu'il en soit, en face de cette statue, il est un genre d'admiration auquel il est impossible de se soustraire. Quelle habileté d'exécution, quel soin merveilleux l'artiste a apporté dans le détail de ce visage de vieillard, de ces mains décharnées, de ces pieds modelés avec une recherche infinie; et sous ce ciseau agile le marbre se prête à toutes les délicatesses et s'assouplit pour figurer des étoffes dont les plis, trop abondants peut-être et trop fouillés, dissimulent le personnage. C'est de la belle sculpture, mais cette figure n'est pas l'œuvre d'un statuaire de haute portée; elle est trop réaliste, ne laisse rien à l'imagination, ni à la pensée, fait tout voir et même au delà de ce qu'il eût été nécessaire. Aussi, si nous pouvons qualifier Francesco de très habile sculpteur est-il impossible de le ranger parmi les grands artistes en ce genre.

FLORENCE

CLOCHER DE L'ÉGLISE DE SANTA CROCE

1549

En 1549, on commença à Florence la construction d'un nouveau clocher à côté de la vieille église de Santa Croce; Francesco da San Gallo en fut l'architecte. Mais avant d'en parler avec plus de détails, il est intéressant d'en faire connaître l'histoire, car ce clocher, comme beaucoup de monuments, a une histoire particulière.

En consultant les chroniqnes de Giovanni Villani, on voit que la fondation de l'église de Santa Croce remonte à l'année 1295, et que la première pierre en fut posée au mois de mai, le jour de la fête de la Sainte Croix. C'est pour rappeler ce fait que le nouveau temple destiné dans l'esprit des moines franciscains, ses fondateurs, à glorifier le nom de Saint-François, fut également placé sous l'invocation de la Sainte Croix, vocable qui a depuis prévalu. Une inscription encore visible à l'extrémité de la nef latérale droite rappelle cette cérémonie :

MCCLXXXXV · NON · MAI · FVIT · FONDATA · ISTA · ECCLESIA AD · HONOREM SANTE CRVCIS · ET · B · FRANCISCI.

Arnolfo di Cambio, qui allait commencer l'année suivante la cathédrale de Santa Maria del Fiore, avait été désigné comme architecte de l'église de Santa Croce. Il la construisit dans le style sévère que l'on connaît et éleva tout à côté un clocher. On ignore quelle en était la forme, mais on sait qu'il contenait trois cloches; il était probablemant de grande dimension.

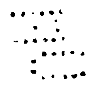
En 1462, on s'aperçut que le clocher menaçait ruine, on le fit réparer avec soin, mais des lézardes se reproduisirent encore, et cet état de choses aurait pu durer longtemps, lorsque le 14 juillet 1512 survint un terrible orage, la foudre tomba sur le clocher qui s'abîma tout entier, effondrant dans sa chute sept fermes de la charpente de l'église, ce qui causa à l'intérieur des dégâts considérables ; en outre, la plus grosse cloche se brisa. La commune de Florence voulant réparer ce désastre, vota, cette année même, deux mille florins pour faire les réparations nécessaires. Voter était bien, mais il fallait trouver les fonds, et la pauvre commune, agitée alors par tant d'événements politiques, ne put disposer de cette somme. Néanmoins, le calme étant revenu dans la ville avec le retour des Médicis, les fabriciens de l'église, en 1518, ordonnèrent



Francesco da San Gallo. Clocher de Santa Croce.

Médaille par Francesco da San Gallo, 1551.

Musée de l'Opera de Santa Croce à Florence. Photographie spéciale.



la fonte d'une nouvelle cloche et firent procéder à la restauration de l'ancien clocher. Disons tout de suite que cette cloche ne fut baptisée que vingt-quatre ans plus tard, en 1542, sous les noms de Vittoria Maria Romola[1]. Le nom de Romola peut paraître étrange, il était cependant très répandu à Florence, Catherine de Médicis, la future reine de France, l'avait reçu à son baptême en 1519 et la princesse Isabelle la fille du duc Cosme, née 1542, le portait également, et c'est peut-être à cette circonstance que la cloche dut d'être ainsi nommée.

Néanmoins, malgré les réparations faites au clocher, les fabriciens, les moines et les bienfaiteurs de Santa Croce avaient le désir d'en faire élever un nouveau. On trouve à ce sujet, dans les archives de l'église, une notice rédigée par un secrétaire anonyme dont voici la traduction exacte : « Je me souviens que le jour du 19 mai 1549, nous avons obtenu de son Excellence que les six seigneurs de la Mercantia de la ville de Florence seraient obligés d'abandonner à notre *Opera di Santa Croce* deux sols, *dua soldi* par livre, prélevés sur toutes les taxes ordinaires et extraordinaires payées au susdit office de la Mercantia, ou pour mieux dire sur tous les droits directs ou indirects perçus pour cet office à titre d'entrée sur toutes les marchandises ; ce

1. *Ricordi dell' Archivio dell' opera di Santa Croce, cod.* 405, 418, 419.

qui a été adopté et établi par les magnifiques conseillers de son Excellence le jour sus-indiqué. Ces sommes devront servir à la construction du nouveau clocher de notre église de Santa Croce. »

Ces prélèvements joints aux donations et au produit des quêtes permirent d'entreprendre de suite les travaux. Francesco da San Gallo, qui était déjà architecte de l'*Opera* de l'église, fut chargé de cette construction, et la même année les fouilles furent commencées sur le côté nord de l'église, c'est-à-dire à gauche en regardant la façade, à l'angle de l'escalier, en démolissant une partie de la loggia latérale.

Le 22 août 1551, on commençait à élever le clocher sur les substructions terminées. A cette date, les registres des comptes de l'église indiquent que Francesco était remboursé d'une dépense de onze sols faite pour l'acquisition de petits vases de terre destinés à recevoir les médailles commémoratives de cette construction. « *A M° Francesco da San Gallo per vasetti per le medaglie da mettirsi nel campanile, soldi 11.* » Les maçonneries étaient arrivées à la hauteur de huit brasses lorsque l'argent vint à manquer par suite de la cessation du prélèvement sur les droits d'entrée, ou plutôt du détournement de ces fonds vers une autre destination. Cosme, à la veille de la guerre de Sienne, avait besoin de toutes ses ressources; les travaux furent alors arrêtés, et l'œuvre de Francesco resta à jamais inachevée.



Helena Marsupini. Francesco da San Gallo.

Médaille par Francesco da San Gallo, 1551.

Musée de l'Opera de Santa Croce à Florence. Photographie spéciale.

Le peuple de Florence baptisa ce soubassement de clocher, cette masse de maçonnerie qui n'avait plus de destination, du nom de « *Il masso* (le roc) *di Santa Croce.* »

Trois siècles se passèrent ainsi, lorsqu'en 1842, l'architecte Boccani, chargé de construire un clocher à Santa Croce, préféra, malgré certaines critiques justifiées, ne pas reprendre ou achever celui de San Gallo en se servant des fondations déjà faites, et en éleva un nouveau, sur le côté droit de l'église en regardant la façade, dans le style de l'architecture d'Arnolfo di Cambio, bien en rapport avec l'église. Il ne restait plus qu'à démolir ce pauvre *masso* ; on y procéda en 1854, et dans les fondations on retrouva les petits vases de terre payés onze sols à Francesco. Ils contenaient encore plusieurs pièces de monnaie de brônze à l'effigie de Cosme Ier de Médicis, portant au revers le Capricorne. Dans un récipient plus grand, on trouva cinq médailles, dont deux représentent d'un côté le portrait de Francesco da San Gallo et de l'autre celui de sa femme Hélena Marsupini, avec la date 1551. Les trois autres médailles ont également sur la face le buste de Francesco, mais sur le revers, elles reproduisent le clocher de Santa Croce tel que l'avait conçu San Gallo, entouré d'une guirlande de fleurs et de fruits. En examinant ces médailles, on peut voir que ce clocher devait avoir plusieurs étages accusés par des pilastres d'ordres différents placés aux angles ; à chaque étage quatre

fenêtres en arcade ouvertes sur les faces donnaient du jour à l'intérieur; un cône pyramidal élevé au sommet de l'édifice en formait le couronnement. Cette forme de clocher, assez usitée à l'époque de la Renaissance, rappelait de très près le campanile de l'église de San Biagio, près de Montepulciano, construit par Antonio da San Gallo le vieux, et inspiré lui-même de ceux que Bramante avait projeté d'élever à Saint-Pierre de Rome. Avec ces médailles on trouva une équerre, un compas et une règle de la longueur d'un demi-bras florentin. Tous ces objets sont religieusement conservés dans le musée de l'*Opera di Santa Croce*; nous aurons bientôt l'occasion de reparler des médailles.



FLORENCE

STATUE DE L'ÉVÊQUE LEONARDO BONAFEDE

CHARTREUSE DU VAL D'EMA

1550

Nous voici en présence de la plus belle des œuvres sculpturales de Francesco da San Gallo, c'est la statue de l'évêque Bonafede, faite, ou du moins terminée en l'année 1550.

Leonardo di Giovanni di Rinieri Bonafede était un personnage considérable. Né en 1450 à Florence, entré de bonne heure au couvent de la Chartreuse du val d'Ema, toute voisine de Florence, il devint abbé commandataire du monastère de San Teobaldo, de l'ordre de Saint-Benoît, dans le diocèse de Citta di Castello, et en 1500, fut nommé *spedalingo*, recteur de l'hôpital de Santa Maria Nuova à Florence. C'est à sa prière que Jules II donna à cet hôpital, en 1503, les biens de San Clemente, et en 1508, ceux des églises de San Leonino à Panzano et de San Pietro in Pesa. Dans cette situation, Bonafede s'acquit une haute réputation de cha-

tiré. Très estimé du pape, très honoré par tous les membres de la famille de Médicis, il fut un des quatre parrains désignés par Léon X pour tenir sur les fonts baptismaux, le 16 avril 1519, la petite Catherine de Médicis. Nommé bientôt après évêque de Vasone, et un peu plus tard, par Clément VII, évêque de Cortone, Bonafede abandonna l'hôpital de Santa Maria Nuova pour venir s'établir à Rome où il fut nommé commandeur de l'ordre du Saint-Esprit. Néanmoins, toujours charitable et généreux, il n'abandonna pas ses pauvres de Florence et fonda à leur intention, tant dans la ville qu'aux environs, de nombreusses œuvres de bienfaisance. Arrivé à un âge avancé, Bonafede renonça à l'épiscopat, déposa toutes les grandeurs et vint se retirer dans cette charmante et pittoresque Chartreuse du val d'Ema où il avait passé ses jeunes années. Il mourut en 1545, âgé de près de cent ans, peut-être à la Chartreuse même, peut-être à Camerala, ville voisine de Fiesole ; en tous cas, il fut inhumé à la Chartreuse [1].

Dans sa longue carrière, Bonafede avait su toujours se conserver l'estime et l'amitié de tous les Médicis; celle de Cosme Ier ne lui fit pas défaut. Aussi le duc voulant honorer la mémoire d'un personnage dont la vie avait été un exemple de charité et de fidélité, chargea-t-il Francesco da San Gallo de perpétuer cette mémoire en sculptant en marbre la statue du pieux évêque.

1. Moroni : *Dizionario di erudizione storica ecclesiastica.*

Au milieu de la salle du Chapitre de la Chartreuse, une grande dalle de marbre noir supporte la statue couchée de l'évêque : Bonafede est étendu, revêtu de ses habits sacerdotaux, coiffé de la mitre épiscopale, la tête appuyée sur des coussins, les mains croisées sur la poitrine, dans une attitude de repos simple et noble. Ici, rien de forcé dans l'allure des vêtements ni dans les traits du visage dont le calme exprime la sérénité d'une âme sainte. C'est une belle œuvre ; le style en est plus large, moins tourmenté que dans aucune autre des statues sorties des mains de Francesco, et l'habileté du sculpteur n'apparaît que dans certains détails traités avec une rare finesse. L'artiste s'était-il inspiré de la statue couchée du cardinal Angelo Acciajuoli, mort en 1409, faite par Donatello et placée dans la crypte de l'église de cette même Chartreuse? Cela est possible, puisque la pose des deux prélats est la même et que Francesco, se rattachant à l'école de Donatello par son maître Sansovino, pouvait profiter de cette heureuse circonstance pour s'efforcer de faire revivre les traditions de cette grande école.

La statue de Bonafede avait été enlevée de la Chartreuse sous le premier Empire, en 1810, au moment où la suppression des couvents avait été décrétée. En 1814, on la transporta à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, et de là elle passa à la Galerie des Offices, mais en 1817, elle fut rendue à ses premiers possesseurs revenus habiter leur antique monastère, et reprit

la place d'honneur qu'elle avait si longtemps occupée au fond de la salle capitulaire.

Le tombeau de Bonafede porte l'inscription suivante :

Leonardus Bonafides cenobis. In hoc religionem Professus Summis Honoribus Functus Mox ad S. Mariæ Novæ Xenodochii curam Adscitus Ita Per Multos Annos se Gessit ut A. Clemente VII. Pont. Max, ad colligend. Santi Spiritus Fragmenta vocari Meruit Demum Suprema Senecta ab Eodem Clemente Cortonem Insignitus Pontificatu Diem suum Obiens Max. Sui Desiderium Reliquit. Obiit An. Sal. MDXLV. Annum Agens XCV.

Cette longue inscription ne nous apprend rien que nous ne sachions ; elle résume la vie du saint prélat en donnant la date de sa mort, 1545, et l'âge qu'il avait atteint, quatre-vingt-quinze ans.



ROME

VILLA DU PAPE JULES III

1552

Par suite de quelle circonstance Francesco da San Gallo vint-il travailler à Rome? Car il est un fait certain, c'est qu'il est inscrit sur les livres des comptes des dépenses pontificales, à l'année 1552, le 22 novembre, sous la rubrique « *Conto per la Vigna Giulia* », pour la somme de 2 écus 40 bolonesi, comme salaire du temps passé à la fontaine de la villa; et le 29 du même mois, il est encore inscrit pour pareille somme. Ceci va nous amener à dire quelques mots d'un des plus délicieux édifices qui aient été créés à Rome à la fin de la Renaissance, et qui, avec tout le charme imaginable, a conservé la pureté des formes et l'ingénieuse recherche de la plus luxueuse antiquité. C'est donc à la *Vigna di papa Giulio* qu'il nous faut passer quelques instants.

Au commencement du xvie siècle, le cardinal Antonio di Monte Sansovino possédait une vigne située entre la

porte du Peuple et le pont Milvius, terrain séparé en deux portions par la via Flaminia, aujourd'hui *via di ponte Molle*; il chargea son compatriote le sculpteur architecte Jacopo Sansovino de lui construire en cet endroit une habitation, et, après le départ de celui-ci pour Venise, prit pour architecte Peruzzi. Le cardinal étant mort en 1533, son neveu lui succéda dans ses biens, titres et dignités, mais ayant été envoyé comme légat à Bologne, il dut abandonner les constructions de sa vigne. En 1550, le cardinal di Monte devient le pape Jules III. A peine rentré à Rome, il fait reprendre les travaux avec activité, voulant, à l'exemple de ses prédécesseurs, se créer auprès de Rome un lieu de plaisance. Vasari, avec lequel le pape était fort lié, fut d'abord consulté, et donna les premiers plans de la future villa papale, puis Michel-Ange les modifia, enfin, sur la présentation de Vasari, Jules III choisit pour son architecte Vignole. Tout fut mis en œuvre pour satisfaire le plus promptement possible au désir du pape, l'argent ne fit pas défaut, et l'architecte s'adjoignit de nombreux collaborateurs. Mais Vasari réclame la paternité complète de ce que l'on a appelé depuis, la Nymphée : « La fontaine basse est de ma composition, dit-il, et de celle d'Ammannati qui en suivit l'exécution et qui éleva la loggia située au-dessus de la fontaine. »

En effet, Vignole avait abandonné les travaux de la villa pour aller, à la demande du cardinal Alexandre

Farnèse, construire le château de Caprarole; le bâtiment principal, le *Casino*, était terminé, mais les annexes restaient à faire; c'est ainsi qu'Ammannati vint diriger les travaux de la fontaine. Mais de quelle fontaine s'agit-il dans les articles des comptes de la trésorerie pontificale relatifs à Francesco da San Gallo? Il y eut en effet deux fontaines construites par Ammannati, celle de la Nymphée, et celle qui est actuellement située sur le bord de la route, appliquée au pan coupé du premier bâtiment de Peruzzi. Nous n'avons aucun indice à ce sujet. La fontaine de la route est fort modeste, et malgré les enjolivements que lui ont fait subir les divers propriétaires, on peut encore y reconnaître la vasque dans laquelle un simple mascaron de marbre versait l'eau de l'*Aqua Vergine* amenée en cet endroit par les premiers constructeurs. Cette simplicité pouvait correspondre à la modestie du salaire perçu par Francesco et au peu de temps qu'il passa à Rome, tandis que la Nymphée est une œuvre considérable où, dans un cadre d'une forme demi-circulaire, sont disposés des escaliers pour descendre au sol inférieur, des bassins, des portiques, des niches ornées de statues et des grottes formant glacière décorées de cariatides. C'est une œuvre artistique complète, à laquelle Francesco aurait pu certainement prendre part, mais dans ce cas, nous en serions informés autrement que par les notes succinctes des registres des comptes. Si Vasari a conçu la Nymphée, si Ammannati

l'a exécutée, la présence d'un artiste tel que Francesco à Rome, ami des deux architectes directeurs, aurait été utilisée d'une manière plus digne de son talent.

La collaboration de Francesco aux travaux où à la décoration de la villa serait devenue peut-être plus importante s'il n'avait inopinément et brusquement été rappelé à Florence.



FLORENCE

LA GUERRE DE SIENNE

1553

La guerre de Sienne allait éclater. Cosme voulait, avec l'aide de l'armée impériale, s'emparer de cette ville rebelle défendue par Montluc et par Pierre Strozzi, lieutenants du roi de France. Strozzi, sans attendre l'attaque, sortit de Sienne avec une armée et s'avança sur le territoire florentin. A tout événement, il fallait mettre Florence en état de résistance. Les travaux de fortification et la garde des portes furent distribués entre les architectes et les sculpteurs rappelés à la hâte ; Benvenuto Cellini commandait à la porte *al Prato* ; Bandinelli à celle de *San Frediano* ; Pasqualino d'Ancona fut chargé de la porte *San Pier Gattolini* ; celle de *San Giorgio* échut à Giuliano d'Agnolo ; celle de *San Nicolo* au sculpteur en bois Patricino ; la porte *Pinti* fut confiée à Giovanni Battista Tasso et celle *alla Croce* à Francesco da San Gallo. Le duc faisait lui-même office d'ingénieur en chef, parcourait souvent l'en-

ceinte de la ville donnant des ordres et surveillant les travaux [1]. Ces précautions n'étaient pas inutiles, car les troupes de Strozzi arrivant jusqu'en vue de Florence épouvantèrent tellement les habitants de Prato que ceux-ci s'enfuirent en masse et vinrent chercher un refuge derrière les murailles de la capitale.

Nous avons vu que Strozzi battu par l'armée de Cosme dut regagner Sienne et s'y enfermer. La guerre prit fin en 1555, Sienne fut rendue aux Florentins et les artistes, retenus jusque-là sous les armes, purent reprendre leurs pacifiques travaux.

1. Vie de Benvenuto Cellini. Ed. Quantin, 1881, p. 552.



MONASTÈRE DU MONT-CASSIN

TOMBEAU DE PIERRE DE MÉDICIS

1558

Pierre de Médicis, chassé de Florence en 1494, n'avait jamais pu rentrer dans sa patrie pendant sa vie, il en resta éloigné même après sa mort. A l'exception de Léon X, dont la place comme Souverain Pontife était à Rome, il est le seul de tous les membres de la branche aînée des Médicis qui ne soit pas inhumé à Florence. Le mausolée destiné à recevoir les restes du malheureux fils de Laurent le Magnifique a été érigé dans l'église du monastère du Mont-Cassin, d'après les dessins d'Antonio da San Gallo le jeune et sous la direction de son frère Battista.

Nous nous sommes déjà occupé dans le second volume de cet ouvrage de l'œuvre architectural de ce monument, et nous avons, à cette occasion, rappelé les tristes circonstances de la mort du jeune prince exilé[1].

1. Voir la représentation du tombeau de Pierre de Médicis. Même ouvrage vol. II, p. 283.

La partie sculpturale avait été confiée à Francesco da San Gallo. Il fit exécuter les bas-reliefs, d'après ses dessins, par le napolitain Matteo Quaranta, se réservant la tâche la plus importante, c'est-à-dire les grandes figures. Il y en avait trois principales : les deux apôtres Pierre et Paul, devant occuper les niches latérales, et Pierre de Médicis destiné à surmonter le sarcophage ; il convient d'ajouter à ces statues un bas-relief représentant la Résurrection : *le Christ sortant triomphant du tombeau,* sculpté dans la lunette de la grande arcade.

La translation des restes de Pierre, déposés provisoirement dans un caveau situé dans l'église, avait eu lieu le 10 décembre 1552 ; le monument était donc construit à cette époque, mais il manquait les statues dont l'exécution avait été retardée, elles n'arrivèrent au Mont-Cassin qu'en 1558. Nous pensons devoir citer la lettre écrite à ce sujet par Francesco au duc Cosme Ier. Si nous ne la transcrivons pas dans sa totalité, au moins est-il intéressant d'en d'extraire le passage que nous traduisons ici.

Francesco da San Gallo à Cosme Ier, duc de Florence.

19 avril 1558

Très Illustre et Très Excellent Seigneur Duc.

Comme je l'ai dit à Votre Excellence, l'abbé du Mont-Cassin est arrivé et m'a fait immédiatement demander pour l'affaire des statues. Je lui ai répété ce que Votre Excellence, étant à Livourne, m'avait dit de lui dire, et sa Paternité a commandé

un bateau qui sera dans peu de jours à Livourne pour charger les caisses des statues, et il désirerait que Votre Seigneurie l'autorisât, à l'arrivée du bateau, à se servir des instruments et des hommes nécessaires pour le chargement des susdites caisses. Sa Paternité paiera la dépense ; il lui suffit d'obtenir cette faveur de V. E. Illus. Il se recommande à vous comme un serviteur très désireux de mener à bonne fin l'achèvement du tombeau...[1] »

On voit, par cette lettre, que rien ne se faisait sans en avoir préalablement référé au duc qui contribuait de ses deniers à l'achèvement du tombeau et payait probablement les dernières sommes dues à Francesco sur la confection de ses statues.

Enfin, le monument étant complètement terminé et les statues mises à leur place, il fut dressé, au Mont-Cassin, un procès-verbal de réception à la date du 10 décembre 1559; il y avait cinquante-six ans que Pierre de Médicis avait trouvé la mort dans les eaux du Garigliano, et vingt-sept ans que Clément VII avait ordonné l'érection de son tombeau. Sur une table de marbre placée au-dessous du sarcophage, on fit graver l'inscription :

Petro Medici Magni Laurentii F. Lænonis X. Pont. Max. Fratri. Clementis VII. Patrueli. Qui Quum Gallorum Castra Sequeritur. Ex. Adverso Prælio Ad Lyris Ostium Naufragio Periit Anno Etat. XXXIII. Cosimus Medicis Florentiæ dux Poni curavit MDLII.

1. Gaye : Archivio... filza 148, vol. II, p. 356.

Cette inscription constate par les seuls mots *Poni curavit* que le duc Cosme avait largement contribué de sa bourse à l'achèvement du monument.

Le manque d'harmonie très sensible entre les dimensions des statues entre elles, ainsi qu'entre ces statues et la partie architecturale du tombeau provient très certainement de toutes ces lenteurs : les deux saints sont trop grands pour les niches qui les encadrent, et la statue de Pierre est trop petite pour l'ensemble du mausolée. Cependant, les figures de saints sont de belle facture, la pose en est heureuse et noble : drapé dans de longs vêtements aux plis souples et abondants, chacun des deux apôtres tient à la main le livre des Évangiles. Les têtes sont expressives ; saint Paul, au type tout romain, la barbe courte et frisée, lève la tête et regarde fièrement devant lui ; saint Pierre, avec une longue barbe qui lui couvre la poitrine, la physionomie grave et imposante, penche la tête pour lire dans le livre que soutient sa main. Si la conception de ces deux figures est heureuse, l'exécution ne l'est pas moins, le ciseau a vigoureusement attaqué le marbre et, sans raideur, sans mièvrerie, en a su tirer un aspect de force tempéré par une grande élévation.

Que ne peut-on en dire autant de la statue de Pierre de Médicis. Le malheureux prince est représenté assis, le buste couvert d'une cuirasse à la romaine avec lambrequin en forme de jupe, les bras et les jambes nues, la tête découverte inclinée tristement sur l'épaule

gauche ; ses armes sont à ses pieds ; tout son corps est affaissé, inerte, la pose n'a plus rien de vivant, et le visage, avec ses yeux fermés, exprime vraiment la mort et non pas le repos. Si ce programme a été imposé à l'artiste, nous ne pouvons que le plaindre ; si lui-même en a conçu les données, il a commis une erreur. En tous cas, l'exécution de cette statue est d'une rare délicatesse et les détails de ce pauvre corps sont traités avec une remarquable science de la plastique humaine[1].

1. Voy. Clausse, Les San Gallo, vol. II, p. 282. Tombeau de Pierre de Médicis, texte et photographie.



FLORENCE

STATUE DE PAUL JOVE

1560

Peu de temps après avoir remis à l'abbé du Mont-Cassin les dernières statues du tombeau de Pierre de Médicis, Francesco fut appelé à s'occuper d'une autre œuvre sculpturale ayant également une importance commémorative considérable ; cette fois il ne s'agissait plus d'un prince, mais d'un écrivain éminent.

Paul Jove, *Paolo Giovio*, était mort en 1552, et, dès cette époque, sa famille s'était occupée de lui faire élever un monument funéraire. La statue qui devait l'accompagner avait été commandée à Francesco da San Gallo; elle se trouva achevée en 1560, mais des circonstances indépendantes de la volonté de l'artiste en retardèrent la mise en place; elle ne fut définitivement élevée sur son piédestal qu'en 1574, l'année même de la mort de Francesco.

Paul Jove est un personnage trop marquant parmi les historiens de l'époque qui nous occupe pour ne pas

lui consacrer ici quelques lignes. Né à Côme en 1483, Paul Jove exerça d'abord la médecine, vint à Rome et sut se faire bienvenir à la cour des papes Léon X, Adrien VI et Clément VII. Ruiné par le sac de Rome en 1527, il entra dans les ordres, et, grâce à la faveur du pape Clément revenu à Rome, fut nommé à l'évêché de Nocera avec d'importants bénéfices. Érudit, fin, délié, adroit à se conduire auprès des puissants du jour, il sut gagner les bonnes grâces du roi François I[er] et en obtint une pension dont il continua à avoir la jouissance sous Henri II, jusqu'à ce que le connétable de Montmorency la lui fît supprimer. Mêlé de bonne heure à la vie d'un grand nombre d'hommes illustres, capitaines, savants ou poètes, ayant été en relation de commerce ou d'intimité avec certains grands artistes tels que Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, il publia une importante série de biographies, et c'est d'après ses conseils que Vasari entreprit d'écrire son grand ouvrage sur les Vies des Peintres. Au dire de Vasari lui-même, les choses se passèrent, aussi honorablement du reste pour lui que pour Paul Jove.

C'était un soir à souper chez le cardinal Alexandre Farnèse qui avait l'habitude d'accueillir à sa table des littérateurs et des artistes, et de les réunir à ses nombreux commensaux ordinaires ; Paul Jove était présent. La conversation étant tombée sur les portraits des hommes célèbres qu'il venait de faire paraître, il dit avoir formé le projet d'écrire des Notices sur les artis-

tes les plus éminents. Vasari, très familièrement reçu chez le cardinal, répondit : « que ce serait un fort bel ouvrage pourvu que Giovio fût aidé par un artiste capable de relever et de redresser beaucoup d'erreurs qu'il avait déjà remarqué dans certaines de ses premières biographies ». Farnèse, les autres convives et Paul Jove lui-même prièrent avec instance Vasari de remplir ce rôle de correcteur; il accepta, rassembla toutes les notes prises par lui sur ce sujet depuis sa jeunesse et les communiqua à Jove, qui après les avoir examinées, les rapporta à Vasari en lui disant : « *Giorgio mio,* je veux que vous fassiez seul cet ouvrage, car je vois que j'ignore bien des choses intéressantes et ne pourrais écrire qu'un livre de peu d'importance ». Malgré ce désir exprimé d'une façon si amicale, Vasari hésitait encore. Jove lui députa plusieurs de leurs amis communs qui le pressèrent vivement et le déterminèrent enfin à écrire son livre, mais ce fut à la condition que l'ouvrage serait revu et corrigé par l'un d'eux et publié sous un nom qui ne serait pas le sien. Ceci se passait vers le mois d'octobre 1546; la première édition du célèbre ouvrage de Vasari parut en 1548[1].

Nous sommes heureux d'avoir pu saisir cette occasion de raconter la genèse d'un livre d'une importance considérable auquel, malgré ses nombreuses inexactitude, il faut toujours avoir recours toutes les fois que

1. Vasari. Ed. Sansoni. Vita di Giorgio Vasari, t. VII, p. 681.

l'on s'occupe de la renaissance des arts en Italie. Vasari est, on peut le dire, le seul historien de cette grande époque et son œuvre littéraire a fait bien plus pour sa gloire que les immenses surfaces couvertes par son trop facile pinceau et les quelques monuments élevés sous sa direction, malgré leurs mérites incontestables.

Pendant ses séjours à Florence, Paul Jove était un des conseillers d'art les plus écoutés du duc Cosme ; c'est lui qui donna à Andrea del Sarto le sujet du tableau représentant *César recevant le tribut du monde animal,* peint pour décorer le grand salon de la villa de Poggio a Cajano. Cosme aimait du reste à puiser auprès des littérateurs qui l'entouraient les sujets qu'il demandait aux peintres d'interpréter ; la science des Varchi et des Borghini fut souvent mise par lui à contribution à propos de la décoration de la salle du Palais Vieux.

Le principal ouvrage de Paul Jove est intitulé *Histoire de mon temps* ; il va depuis l'année 1494 jusqu'à 1547. Ce livre a deux mérites : il embrasse une période de temps où se sont rencontrés les plus vastes intelligences, les génies les plus lumineux qu'ait produits la Renaissance ; de plus il est véridique, ce qui n'est pas une qualité négligeable pour un historien ; aussi, fort apprécié dès son apparition, fit-il grand honneur à son auteur. Non seulement Paul Jove s'était conquis une place honorable parmi les gens de lettres, mais il s'en était également fait une importante parmi les collectionneurs. Sa galerie comportait des portraits du plus



Statue de Paul Jove, évêque de Nocera, par Francesco da San Gallo au Cloître de Saint Laurent à Florence. Photographie spéciale.

14

haut intérêt : au milieu des pontifes, des rois, des princes, des généraux, des savants, des poètes et des artistes figuraient celui de Mahomet II, par Gentile Bellini ; celui d'André Doria, par Angelo Bronzino ; celui de l'Aretin, par Titien, etc ; cette série comprenait environ deux cents toiles. Paul Jove avait recommandé à ses héritiers, dans son testament, de ne jamais vendre les objets constituant son musée ; les portraits furent assez religieusement conservés, mais les fresques, les médailles, les statues, les ornements, les spécimens des arts indiens et américains disparurent promptement[1].

L'emplacement où se voit la statue de Paul Jove a été déterminé par le grand duc François, lorsqu'il fit terminer par Vasari la bibliothèque Laurentienne commencée et laissée inachevée par Michel-Ange. Elle est dressée sur un piédestal, dans le cloître de Saint-Laurent, auprès de la porte qui conduit à la Bibliothèque ; et, pour en augmenter l'importance, Francesco da San Gallo l'a encadrée dans une sorte de portique monumental composé de deux colonnes d'ordre ionique supportant un entablement avec fronton.

Jove est assis sur un siège élevé, en grand costume épiscopal, avec tous les attributs de sa dignité, mitre sur la tête, chape sur les épaules, etc. Mais de tous les personnages représentés par notre sculpteur, aucun n'a un air moins avenant que ce pauvre évêque ; sa figure

1. Voy. Yriarte : *Autour des Borgia*, p. 101.

est ridée, ce qui n'a rien d'étonnant chez un vieillard de près de soixante-dix ans, mais elle est surtout grimaçante, et la tête, un peu trop penchée en avant, ne fait qu'accentuer le peu de bonne grâce que le grave historien semble mettre à accueillir les studieux lecteurs de la Bibliothèque.

Comme toutes les œuvres de Francesco, la statue de Paul Jove dénote un faire trop cherché, trop d'habileté, un modelé trop accusé par trop de détails, c'est, en un mot, une figure trop réaliste; de plus, les vêtements aux plis surabondants sont tourmentés. Néanmoins, et malgré ces défauts, la pose du personnage est naturelle, le mouvement général ne manque pas de souplesse et l'œuvre se présente sous un aspect plein de noblesse.

Dans le volume de dessins, provenant de la collection Gaddi, appartenant aujourd'hui au baron de Geymuller, on trouve une esquisse à la plume, faite par Francesco, en vue de la statue de Paul Jove. Le modèle, car nous ne pouvons supposer que ce fût Jove lui-même, est assis dans la pose à peu près définitive, mais seule, la mitre qu'il porte sur la tête peut faire reconnaître la haute dignité du personnage à représenter, le reste du corps est dépouillé de toute espèce de vêtement ; c'est une étude de nu, et malgré son aspect que la coiffure rend étrange, elle témoigne des soins apportés par l'artiste dans la composition d'une figure qu'il devait sculpter plus tard.

Cette belle statue est signée :

FRANCI · JVLIANI · SANGALLI · FACIE ·
A · D · MDLX ·

Son auteur avait donc soixante-six ans lorsqu'il la terminait et loin de porter quelque trace d'une faiblesse que l'âge aurait pu excuser, elle dénote au contraire plus de vigueur que jamais.

Sur le piedestal on a gravé l'inscription : *Paulo Jovio Novocomem. Epis. Nucerino Historiarum Suo Testamento Decreverat Posteri Ejus Integra Fide Posuerunt — Indulgentia Maximorum Optimorum — Cosmi et Francisci Hetruriæ Ducum An. M.D.LXXIIII.*



LES MÉDAILLES

DE

FRANCESCO DA SAN GALLO

Francesco da San Gallo, peintre dans sa jeunesse, puis architecte et sculpteur, était aussi, comme nous l'avons vu, médailleur à certains jours et médailleur de grand mérite ; plusieurs de ses œuvres en ce genre sont parvenues jusqu'à nous, et permettent d'apprécier son talent. Le seul reproche qu'on puisse lui faire est de donner trop d'épaisseur à la saillie de ses figures et de les traiter plutôt comme des bas-reliefs que comme de véritables médailles ; mais il faut dire à sa décharge que ses illustres prédécesseurs dans cet art, les Pisanello, les Sperandei, les Mateo da Paste lui en avaient donné l'exemple.

Nous classerons les médailles connues de Francesco da San Gallo d'après les dates qu'elles portent ; la première va nous faire remonter bien en arrière et nous rappeler les années de sa jeunesse.

JEAN DES BANDES NOIRES

1498-1526



Cab. G. Dreyfus. Photo. Braun.

Jean de Médicis dit Jean des Bandes noires.
Médaille par Francesco da San Gallo, 1526.

Parmi les hommes dont l'histoire de l'Italie au XVIe siècle garde le glorieux souvenir, il en est un qui joignait à une haute notoriété comme général d'armée, au prestige d'avoir disparu jeune, couvert de gloire,

alors que tous les regards étaient fixés sur lui, l'honneur d'avoir été le père du duc Cosme I[er]: il s'appelait Jean de Médicis.

Si les regrets ont éclaté de bien des côtés au moment de sa mort, témoignages d'une douleur sincère, si bien des espoirs ont été déçus, les hommages rendus à cette époque à sa mémoire n'en sont que plus précieux, parce que, sans flatterie, sans convention officielle, ses portraits sont l'expression vraie de ses traits et de son caractère. Aussi, devrions-nous accorder une valeur toute particulière au buste et à la médaille faits de son vivant par Francesco quand même ils n'auraient point le mérite très particulier d'être, comme ils le sont, des œuvres d'art de premier ordre.

Mais avant d'analyser les portraits du héros il est nécessaire de faire connaître en quelques mots sa romanesque et courte existence.

Jean de Médicis, dit Jean des Bandes noires, *Giovanni delle Bande nere,* le dernier des condottieri, naquit à Forli, le 6 avril 1498. Son père, Jean de Médicis, était issu de la branche cadette de la famille par son grand-père, frère de Cosme l'Ancien le Père de la patrie; c'était un homme doux, affable, qui s'était fait aimer des Florentins et qu'ils avaient surnommé, puisque personne n'échappait à cette manie du surnom, *Il Popolano,* le populaire. Sa mère était cette célèbre Catherine, fille naturelle de Galeas Marie Sforza, duc de Milan, qui, veuve en première noce de Girolamo

Riario seigneur de Forli et d'Imola, avait épousé Giacomo Feo de Savone; celui-ci ayant été assassiné en 1495, elle prit un troisième mari en la personne de Jean de Médicis. Cette femme, vaillante à plus d'un titre, avait tenu en échec César Borgia lui-même à la tête de son armée. De cette troisième union, elle eut un fils; son mari mourut peu de temps après la laissant veuve pour la troisième fois. Elle se consacra alors tout entière à l'éducation de cet enfant; mais, craignant les violences des adversaires des Médicis, elle lui fit porter des vêtements de femme jusqu'à son adolescence et le cacha derrière les murs du monastère d'Almatena. Catherine Sforza mourut à Florence en 1509 au couvent des Bénédictines des Murate; sa pierre tombale était placée devant le grand autel, avec cette inscription :

Caterina Sfortia Medices Comitissa et Domina Imolæ Forolivii Obiit IV Kal Junii MDIX.

Dans le même couvent des Murate, une autre Catherine, la future reine de France, devait trouver un asile pendant le siège de Florence.

Dès ses plus tendres années, le fils de Catherine Sforza, nommé Jean comme son père, dénotait une prédilection marquée pour tout ce qui se rapportait à la guerre, aussi, devenu jeune homme, ne tarda-t-il pas à mettre l'épée à la main. Il fit ses premières armes au service de Léon X qui convoitait les états de François Marie de la Rovère duc d'Urbin; en 1520, il prit

Fano, s'établit dans cette ville et commença une guerre acharnée contre les pirates barbaresques. Léon X lui confia le commandement de la cavalerie pontificale et principalement celui d'un corps de mille fantassins qu'il rendit célèbre sous le nom de *Bandes noires,* parce qu'après la mort du pape, il fit envelopper ses étendards d'étoffes noires en signe de deuil. En 1522, Jean passa avec ses troupes au service des Français et vit mourir Bayard en couvrant la retraite de l'armée après la bataille de la Bicoque. Pendant quelque temps, il se mit à la solde de l'empereur, mais revint promptement au service de la France. Blessé au talon, le 17 février 1525, dans une sortie faite par les impériaux pendant le siège de Pavie, il ne put assister à la célèbre et malheureuse bataille qui en marqua la fin, et retourna à Fano. L'année suivante, François Ier, allié à Clément VII, envahissait de nouveau la Lombardie et Jean de Médicis reçut le commandement de toute l'infanterie italienne. Dans une rencontre isolée, à Borgoforte auprès de Mantoue, il fut atteint par un boulet de fauconneau qui lui brisa le genoux de la jambe déjà blessée à Pavie. On le transporta à Mantoue, et l'amputation fut décidée. Il supporta l'opération debout, appuyé sur l'épaule de son ami Pierre Aretin qui ne le quittait jamais et vivait même avec lui sous la même tente. Peu de jours après, l'illustre capitaine mourait à l'âge de vingt-huit ans, le 30 décembre 1526.

C'était un guerrier farouche, d'une bravoure à toute épreuve, le dernier défenseur de l'indépendance italienne.

Idole des Florentins qui étaient fiers de leur brillant compatriote, recherché par les femmes du plus haut rang, entre autres par la comtesse de Mantoue, il épousa, en 1516, Maria, fille de Jacques Salviati, dont il eut un fils, le futur duc Cosme I[er]. Après la mort de son mari, la veuve du jeune guerrier se retira avec son enfant au château de Trebbio, dans le Mugello, et s'y tint enfermée pendant les troubles et le siège qui précédèrent l'avènement d'Alexandre de Médicis au gouvernement de Florence.

Titien a laissé un beau portrait de Jean des Bandes noires, actuellement à la Galerie des Offices de Florence : c'est un jeune homme à la figure énergique, d'abondants cheveux noirs et une moustache retombante ornent son visage ; il est couvert d'une armure complète, sobre d'ornements, telle que devait la porter un véritable homme de guerre ; la tête est découverte et sa main est appuyée sur un casque placé à côté. Tel est le principal portrait, le plus exact que nous ayons du célèbre condottiere. Alfonso Lombardi, sculpteur ferrarais, avait fait ou en aurait dû faire une image sculptée du héros, buste, ou médaillon. On sait en effet, par une lettre de l'Aretin adressée à Maria Salviati immédiatement après la mort de son mari, que Jules Romain, alors au service du duc de Mantoue, avait été chargé de modeler

la figure du jeune général. L'Aretin, l'ami fidèle qui avait soutenu et assisté Jean de Médicis jusque dans ses derniers moments, possédait un exemplaire de ce moulage ; il lui fut soustrait par Lombardi. Dans une lettre adressée à Luigi Anichini, l'Aretin réclame cette figure : « Il ne vous suffit pas de m'avoir ravi cette tête que je possédais, représentant le seigneur Giovanni, d'altière mémoire ; » et dans une autre lettre écrite au duc Cosme Ier, le 10 avril 1543, il revient encore sur ce détournement et explique comment les choses se sont passées : « Dès que Dieu voulut rappeler à lui votre illustre père, je fis mouler son visage, et ayant porté ce moulage à Venise, Alfonso, le sculpteur qui accompagnait le cardinal de Médicis, de glorieuse mémoire, me la prit des mains, me promettant de me la rendre sous forme de portrait achevé... » Ce portrait, s'il a jamais été fait, a malheureusement disparu ; absence d'autant plus regrettable qu'il devait reproduire avec une fidélité absolue les traits de Jean des Bandes noires [1].

Après l'avènement de Cosme Ier au duché de Florence, les portraits de convention de son père se multiplièrent, et c'est probablement au nombre de ces représentations officielles qu'il faut ranger les trois médailles attribuées à Danese Cattaneo, sculpteur carrarais, qui les aurait gravées vers 1546, car la tête repro-

1. Revue de l'Art ancien et moderne. J. Comte directeur, année 1897, article de M. Pierre Gaulthier sur Jean des Bandes noires.



Portrait de Jean des Bandes Noires, par Titien.
Galerie des Offices à Florence.

duite sur ces médailles ne rappelle que de loin le portrait du Titien que l'on peut prendre pour type.

Lors des noces de Cosme Ier, on éleva un arc de triomphe décoré de peintures par Battista Franco ; elles représentaient plusieurs actions remarquables de la carrière militaire de Jean des Bandes noires. On le voyait traversant le Pô et l'Adda en présence du cardinal Jules de Médicis ; sur un autre tableau, il défendait le pont Rosso, entre le Tessin et Biagrassa ; plus loin, il emportait d'assaut la ville de Carravaggio ; puis c'était la prise de Garlazza; enfin, il enlevait un bastion en présence de l'armée de la Ligue campée devant Milan [1]. Mais toutes ces peintures faites pour exalter la gloire du général ne donnaient de l'homme qu'un souvenir personnel bien imaginaire.

En 1522, Francesco da San Gallo fut appelé à reproduire les traits du guerrier déjà illustre. Nous ne savons dans quelle circonstance et par qui ce portrait lui fut commandé, mais le fait est constant, et d'autant plus remarquable que ce portrait est une médaille et que jusqu'alors, du moins à notre connaissance, Francesco n'avait encore rien produit dans ce genre.

Des exemplaires de cette médaille se trouvent au Bargello de Florence, à la Bibliothèque Nationale de Paris, et dans quelques collections particulières ; en les examinant, on peut se rendre compte qu'elle devait

1. De Reumont. La jeunesse de Catherine de Médicis, appendice p. 248

offrir un grand caractère de vérité. Le modèle avait vingt-quatre ans, l'artiste en avait vingt-huit, c'était donc d'après nature que travaillait le sculpteur. Le buste de Jean de Médicis est à droite, la tête jeune et découverte correspond exactement au portrait peint par Titien; la poitrine est couverte d'une cuirasse très simple. En exergue, il est écrit :

IOANNES · MEDICES · DUX · FORTISS · MDXXII.

Au revers, une double foudre ailée avec les mots :

NIHIL · HOC · FORTIVS.

Sous la tranche assez épaisse du buste, la médaille est signée :

FRANC · SANGALLIVS · FACIE.

Voila une œuvre remarquable qui classe du premier coup son auteur parmi les bons médailleurs de son époque. Si quelque chose doit étonner c'est qu'aucun personnage marquant n'ait, pendant plus de vingt ans, fait appel au genre de talent qu'avait ainsi déployé Francesco dès son début, ou que lui-même n'ait pas fait naître les occasions de s'en faire honneur.

Francesco s'était-il contenté de représenter son modèle en médaille? Il existe au musée du Bargello, au fond de la dernière salle du second étage, un buste en

marbre blanc de Jean des Bandes noires, il n'est pas signé, mais la tradition florentine l'attribue à Francesco da San Gallo. Certainement, en même temps qu'il sculptait la médaille, l'artiste pouvait également faire le buste, et, si l'on rapproche les deux figures, on se rend bien compte qu'il y a parfaite concordance dans les traits et dans l'expression du visage. En mettant de côté un certain aspect altier, fier, énergique, voulu pour donner du caractère à son œuvre et frapper les regards, ce buste donne absolument l'idée de la nature. Le costume est du reste le même que sur la médaille : c'est la même armure sévère, lourde, sans ornements, comme il convenait à un homme dont le métier était de faire la guerre. La facture de ce buste est d'une simplicité remarquable, surtout pour un sculpteur qui devait plus tard s'attirer le reproche d'être affecté et exagéré ; peut-être sa jeunesse l'avait-elle jusque-là préservé du désir de mieux faire qui souvent, avec les années, vient altérer les belles qualités natives.

NICOLO MARTELLI

POÈTE FLORENTIN

1544



Nicolo Martelli, poète florentin.
Médaille par Francesco da San Gallo. Musée national de Florence (Bargello).
Photo. spéciale.

Nicolo Martelli était né à Florence en 1498, et son père, riche négociant, n'avait d'autre ambition que de lui voir continuer son commerce. Dans ce but, il l'en-

voya à Rome chez un de ses correspondants, mais tel n'était pas l'idéal du jeune homme qui avait d'autres aspirations ; aussi, pendant tout le temps qu'il séjourna à Rome s'appliqua-t-il avec ardeur à l'étude des belles-lettres. De retour à Florence, il fit partie de cette jeunesse libérale et frondeuse dont le centre de réunion se trouvait aux célèbres jardins *Orti oricellai*, sous la présidence de Palla Rucellai. Accusé d'avoir pris part à la conspiration formée en 1522 contre le cardinal Jules de Médicis, et exilé avec beaucoup de ses condisciples, Nicolo Martelli profita de cet arrêt de bannissement pour voyager; il vint à Paris, y séjourna longtemps et fut amicalement accueilli par le cardinal de Lorraine. Bénéficiant d'une amnistie générale, il revint à Florence, s'y maria en 1536 avec Lucrezia, fille de Francesco Ciampelli, fut honoré et estimé de tous, devint *Podestat* de Santa Maria Imprunata en 1543, et *Consolo* de la *Sacra Academia Fiorentina,* plus généralement connue sous le nom d'académie *Dei Umidi*.

Nicolo Martelli se distingua beaucoup comme poète et homme de lettres : outre les annotations qu'il fit aux œuvres de Dante et de Pétrarque, il publia à Paris un volume de lettres ; un grand nombre de ses écrits sont conservés en manuscrits tant dans les bibliothèques de Florence que dans les archives de la famille.

Les Martelli existent toujours à Florence et c'est à l'un d'eux, le chevalier Nicolo Martelli, homonyme du poëte, que nous devons ces renseignements.

C'est à titre d'ami que Francesco da San Gallo fit, en 1544, la belle médaille de Nicolo Martelli, dont un des rares exemplaires conservé au Musée National de Florence, au *Bargello,* a été spécialement photographié pour être reproduit dans notre ouvrage. Le poète est représenté la tête nue couronnée de lauriers ; l'exergue porte :

NICOLO MARTELLI · CONSOLO DELACADEMIA·
FIORE MDXLIIII · E · 45 (âge).

La médaille est signée :

FRACESCO SANTO GALLO AMICO SVO CARO
FACIE.

C'est une des plus délicates productions en ce genre de notre sculpteur, le modelé en est fin sans aridité, l'expression de la physionomie est douce, le visage est orné d'une longue barbe.

Cette médaille consacre la présidence de l'académie des Umidi qui venait d'être dévolue cette année même à Nicolo Martelli.

Ceci nous amène naturellement à dire quelques mots de cette Académie célèbre, mais qui, sous le nom *degli Umidi,* choisi à l'époque de sa fondation, eut une durée bien éphémère.

ACCADEMIA DEGLI UMIDI

En 1540, plusieurs jeunes hommes de Florence cultivant tous les belles-lettres eurent l'idée de se réunir et de former, comme c'était alors la grande mode, une académie. Ils s'assemblèrent chez l'un d'eux, Giovanni Mazzuoli, dans sa maison de la via San Gallo, et convinrent de se retrouver une fois chaque semaine, le jeudi, pour lire et commenter un sonnet de Pétrarque, ou un passage d'un auteur latin, mais à charge pour le lecteur de le traduire en langage ordinaire, afin de donner ainsi un plus grand développement à la littérature italienne.

Par une originalité bien digne de cette époque, les nouveaux confrères, considérant que sur la terre l'Humidité est l'origine de tous les bienfaits, et espérant que leur zèle et leur savoir mis en commun pourraient porter des fruits abondants, choisirent pour se désigner le nom d'*Umidi*, les Humides.

Partant de cette pensée première, quelque étrange qu'elle puisse nous paraître, ces hommes lettrés et distingués s'affublèrent de surnoms bizarres, nous serions tentés de dire ridicules, ayant tous un rapport quelconque avec l'eau :

Cintio d'Amelia prit le nom d'*Umoroso* (le trop humide).

Nicolo Martelli, *Il Gelato* (le glacé).
Filippo Salvetti, *Il Frigido* (le froid).
Simone della Volta, l'*Annaquato* (le trempé d'eau).
Piero Fabbrini, l'*Assiderato* (le transis).
Bartholomeo Benci, *Il Spumoso* (l'écumeux).
Gismondo Martelli, *Il cigno* (le cigne).
Michelangiolo Vivaldi, *Il Torbido* (le trouble).
Antonfrancesco Grazzini, *Il Lasca* (le gardon).
Baccio Bandelli, *Il Pantanoso* (le marécageux).

Pilucca, sculpteur, s'appelait enfin, *Il Scolio* (l'écueil).

Tous étaient fondateurs de cette académie aquatique à laquelle nous n'aurions pas manqué, au xxe siècle, de donner le nom d'*aquarium*.

Peu de temps après cette fondation, en 1541, Cosme Ier jugeant que les travaux auxquels se livraient ces lettrés et ces poètes pouvaient avoir un résultat sérieux, prit la nouvelle académie sous sa haute protection, la transforma en une académie d'éloquence toscane en lui faisant changer son nom, très particulier, en celui de *Sacra Accademia Fiorentina*, sous lequel elle a vécu longtemps, et s'est acquis une grande notoriété.

FRANCESCO DA SAN GALLO

1550

Quelques années après avoir donné la médaille de Nicolo Martelli, Francesco se décerne à lui-même l'honneur d'être représenté en bronze et grave sa propre médaille ; elle est reproduite en tête de cet article. Le portrait en buste est accompagné des mots :

FRANCESCO · DA · SANGALLO · SCVLPTORE ET ARCHITETTO. FIOREN. MDL.

Sur le revers, entouré d'une guirlande de fleurs, un chien est placé aux pieds d'un dieu terme qui le caresse ; le sujet est accompagné du mot :

DVRABO

Ceci a toutes les apparences d'un gage de fidélité envers un protecteur d'un ordre supérieur. Francesco aurait-il appliqué son talent de médailleur à reproduire ses traits accompagnés d'un témoignage public de reconnaissance envers le duc Cosme qui venait de le désigner comme architecte du nouveau clocher de l'église de Santa Croce ? Cela est fort probable. Quoi qu'il en soit, cette médaille est loin d'être aussi belle

que les deux précédentes : la tête, coiffée d'une sorte de turban noué sur le devant, comme dans le grand médaillon de Fiesole, est contractée, on pourrait même dire qu'elle grimace un peu ; le travail en paraît laborieux. Bientôt l'artiste va se reprendre et nous allons le retrouver maître de ses moyens, produisant des médailles d'un beau caractère[1].

1. Un exemplaire de cette médaille se trouve dans la collection de M. P. Valton, à Paris.

FRANCESCO DA SAN GALLO
ET
HELENA MARSUPINI

1551

Francesco ayant épousé Helena di Cristofano Marsupini, voulut perpétuer le souvenir de cette union en gravant une médaille représentant d'un côté son portrait et de l'autre celui de sa femme. Francesco paraît être toujours, et malgré les années écoulées, le même personnage que sur le médaillon de Fiesole; c'est le même regard ferme et intelligent; ce sont les mêmes traits réguliers, peut-être un peu plus accentués mais cette différence est peu sensible, même barbe longue et soignée; la tête est couverte de la même coiffure formée d'un turban d'étoffe fine noué sur le devant. Autour de la figure il est écrit :

FRANCESCO DA SANGALLO SCVLTORE
ET ARCHITETTO FIOREN.

et sous la tranche du buste, on lit le mot

FACIEB.

Helena Marsupini ne semble pas d'après ce portrait

être une toute jeune femme, ses traits sont bien marqués, son visage et son buste dénotent une nature arrivée à son entier développement; elle est belle néanmoins quoique le nez soit un peu fort; mais l'expression générale de la figure dénote de l'intelligence. En exergue :

HELENA · MARSVPINI · CONSORTE · FIOREN ·
A · MDLI.

Si l'on se rappelle que le duc Cosme Ier légitima un fils naturel de Francesco au mois d'octobre 1551, on est très autorisé à croire que le mariage des deux époux fut une régularisation d'une liaison antérieure et que la médaille gravée cette même année a été faite en mémoire de cet événement. Le mari et la femme s'y trouvent désignés avec tous leurs titres et font état de leur personnalité comme dans un véritable contrat public.

Deux de ces médailles ont été trouvées dans les fondations de l'ancien clocher de Santa Croce au moment de sa démolition, en 1854; elles sont conservées à l'Opera de l'église.



Francesco da San Gallo.
Cabinet Gustave Dreyfus. Photo Braun.

Helena Marsupini. Médaille par Francesco da San Gallo.
Cabinet Gustave Dreyfus. Photo Braun.

LE CAMPANILE DE SANTA CROCE

1551

En même temps qu'on découvrait dans les fondations de l'ancien clocher de Santa-Croce, en 1854, la médaille de Francesco et d'Helena sa femme, on en trouvait deux autres portant, comme celle-ci, la date de 1551. Elles représentent, sur le côté droit, le buste de San Gallo, identiquement pareil à celui que nous venons de décrire, entouré de la même inscription :

FRANCESCO DA SANGALLO SCVLTORE
ET ARCHITETTO FIOREN

et, sur le revers, la reproduction du clocher qu'il allait construire; dans l'une, il est accompagné des mots :

FA		A
CIE	†	MD
BA		XXX
T		XX
		I

entourés d'une guirlande de fleurs et de fruits; et dans l'autre, du même type que la précédente, ayant au

droit le même portrait avec la même inscription, le clocher est accoté des mots :

O		M
PV	†	D.L
S		I

Toutes ces médailles sont conservées à l'Opera de l'église de Santa Croce et font partie des archives.



Médaille commémorative de la fondation du Clocher de l'église de Santa Croce à Florence.

Par Francesco da San Gallo. — Photo spéciale.

16

PAUL JOVE

1552



Paul Jove, Évêque de Nocera.
Médaille par Francesco da San Gallo.
Musée national de Florence (Bargello). Photo spéciale.

A propos de la statue de Paul Jove, nous avons rappelé ce qu'était le personnage, historien et prélat; nous voici maintenant en présence d'une grande médaille faite par Francesco da San Gallo en 1552, l'année même de la mort du célèbre écrivain.

La tête est à gauche, tournée de profil, quoique le buste soit présenté presque de face ; Jove est coiffé d'une calotte et vêtu d'une robe de brocard ouverte avec col de fourrure ; le visage est particulièrement vivant et expressif. C'est un portrait que l'on sent devoir être très ressemblant et modelé sur nature ; peut-être est-il ciselé avec trop de finesse, et la science des détails nuit-elle un peu à la beauté de l'ensemble. En exergue :

PAVLVS · IOVIVS · COMENSIS · EPISCOPVS.
A · D · N · S · M · D · L · II.

Sur la tranche du buste, la signature :

FRANC · SANGALLVS · FACIEB.

Au revers, Paul Jove debout, drapé à l'antique dans de larges vêtements, un livre sous le bras, tend la main à un homme nu sortant d'un tombeau ; allusion à l'historien biographe qui fait revivre les morts au profit de la postérité ; au-dessus du sujet, à gauche, il est écrit :

NVNC · DENIQVE · VIVES.

Finesse d'exécution, science du modelé, noblesse d'allure, tout plaide dans cet intéressant bas-relief en faveur du talent de l'artiste, et cette médaille peut passer à bon droit pour une œuvre remarquable.

(Cab. de Fl.).

GIANGIACOMO DE MÉDICIS

MARQUIS DE MARIGNAN

1555



Médaille par Francesco da San Gallo.
Musée national de Florence (Bargello). Photo. spéciale.

Une des plus belles médailles qu'ait gravées San Gallo, représente le célèbre capitaine Giangiacomo de Médicis, marquis de Marignan. Ce marquis était un de ces bandits, braves à l'excès, qu'aucune besogne ne

rebutait. Fils d'un fermier nommé Medicino, il s'acquit les bonnes grâces du duc François II Sforza en assassinant Hector Visconti. Plus tard, il obtint le commandement du château de Marignan dont Charles-Quint fit en sa faveur un marquisat. Homme de guerre redoutable, fourbe, cruel, il devint le chef de toute l'infanterie impériale. Revenu en Italie en 1552, après avoir assisté au siège de Metz, il défit en 1554 les troupes de Strozzi et concourut à la reddition de Sienne. De retour à Milan en 1555, il y mourut la même année.

Le cardinal Angelo de' Medicino, qui devint pape en 1559, sous le nom de Pie IV, était son frère. Sa parenté avec les Médicis de Florence n'apparaît nulle part, elle a toujours été du reste contestée, et l'on ne sait pas pourquoi de Medicino certains flatteurs ont fait Médicis; le duc Cosme lui-même aurait laissé se propager cette erreur. Le tombeau de Giangiacomo, magnifique monument que l'on admire dans le bras droit du transept de la cathédrale de Milan, a été édifié et sculpté par un habile artiste florentin, Leone Leoni, né à Arezzo, mais passé au service de Charles-Quint; ce tombeau fut élevé en 1560, à l'instigation du pape et d'après les conseils de Michel-Ange [1].

Le marquis de Marignan commandait donc les troupes mises par l'empereur à la disposition du duc

1. Voy. Eugène Plon. Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche : Leone Leoni; Pompeo Leoni. E. Plon et Nourrit, Paris, 1887. Chap. VIII, p. 150.

Cosme pour s'emparer de Sienne. Cosme vainqueur voulut témoigner sa reconnaissance au général en faisant graver une médaille commémorative du succès de ses armes et chargea Francesco da San Gallo de ce travail. Medicino, comme on l'appelait alors habituellement, en buste, cuirassé, la tête nue un peu relevée, est tourné à gauche; l'expression de sa physionomie est dure et dénote une nature fortement autoritaire. Il est entouré d'une inscription qui se complète ainsi :

IO *annes* · IAC *obus* · MEDICES MEDIOL *anensis* MARCHIO · MELEGNANI · MDVL.

Sur la tranche du buste :

FRAN · SANGALLVS · FACIEBAT.

Le revers de la médaille ne laisse aucun doute sur le motif de son exécution; on y voit, entourée d'une guirlande de fleurs, une louve, personnifiant, dans les armoiries, la ville de Sienne enchaînée à un palmier et accotée des mots :

SENIS · RECEPTIS. (Sienne reprise).

(Cab. de Fl.).

ALEXANDRE ET COSME DE MÉDICIS

DUCS DE FLORENCE

1570

Cosme I[er], après avoir été déclaré grand duc de Toscane, voyant la souveraineté assurée à sa famille, fit graver par Francesco da San Gallo, pour rappeler ce fait d'une si haute importance, une médaille représentant les portraits des deux premiers ducs de Florence; elle porte la date de 1570. D'un côté, Alexandre tel que nous le connaissons, les cheveux crépus, les lèvres grosses, mais les traits plus accentés que dans ses portraits de jeunesse, est tourné à droite, la tête nue, le buste sans draperies; on lit autour :

ALEXANDER · MEDICES · FLORENTIAE ·
DVX · P*rimus*.

De l'autre côté, Cosme est représenté dans tout l'appareil de sa nouvelle souveraineté : sur la tête, il porte la couronne grand-ducale, sur la poitrine, une magnifique armure d'apparat et les insignes de l'ordre impérial de la Toison d'or ; ses traits se sont épaissis, la barbe semble plus abondante, mais c'est toujours le

même visage dont Bronzino avait autrefois si bien rendu l'expression calme et sereine. En exergue :

COSMVS · MEDICES · ETRVRIAE · MAGNUS · AC · INVICTISSIMVS · DVX · MDLXX.

(Cab. de Fl.).

Il nous a paru inutile de reproduire ici cette médaille, les deux personnages étant déjà représentés, soit en médaille, soit en peinture, dans ce volume.

MÉDAILLES
ATTRIBUÉES A FRANCESCO DA SAN GALLO

LAURENT II, DUC D'URBIN

Nous devons arrêter ici la nomenclature des médailles faites par Francesco da San Gallo et parvenues jusqu'à nous avec une parfaite authenticité.

Cependant, certains numismates lui en attribuent trois autres dont nous devons dire quelques mots, tout en faisant les plus entières réserves au sujet de ces attributions. Notre doute, je dirais presque notre incertitude, tient à deux causes : la première provient des dates, sorte de langage tellement positif que rien ne peut lui être opposé; l'autre motif réside dans le style et la facture des médailles elles-mêmes.

Examinons d'abord le portrait de Laurent II duc d'Urbin. Laurent était mort en 1519, alors que Francesco se déclare médailleur pour la première fois en 1522; jusque-là, il n'avait encore fait que dessiner avec son père ou peindre dans l'atelier de Piero di Cosimo; mais si cette médaille n'a pas été faite par Francesco pendant la vie de Laurent II, peut-on invoquer un motif sérieux à ce qu'il ait été amené à la graver par la suite ? Nous ne le croyons pas. La grande notoriété que Michel-Ange a attachée au nom de ce pauvre prince

en lui consacrant la statue célèbre du Penseur, placée sur son tombeau, ne serait pas, à notre avis, une raison suffisante. Dans la médaille attribuée à Francesco, la tête de Laurent est celle d'un jeune homme; il y a donc bien des chances pour que ce portrait ait été fait pendant sa vie, aussi nous serions très disposés à croire que cette médaille a été gravée par l'artiste florentin anonyme dont nous avons déjà parlé à propos de celle du duc Alexandre reproduite au commencement de ce volume. Le modelé des deux têtes présente de nombreux points de similitude dans le style et la facture; on y retrouve le même air de vérité naturelle, le même style large, simple et délicat. Ces caractères se remarquent surtout sur le revers où les mots :

LAVRENTIVS · MEDICES · VRBINI · ETC · DUX

sont environnés d'une couronne de laurier. Jamais, croyons-nous, le burin de Francesco, plutôt sec et nerveux, souvent enclin même à trop accentuer le dessin, n'eût été capable d'autant de gracieuse désinvolture.

Et puis, pourquoi Francesco, qui signait toutes ses médailles, n'aurait-il pas profité d'une circonstance aussi heureuse que le portrait d'un Médicis pour s'en déclarer officiellement l'auteur? Il y a encore là pour nous une raison de douter.

LÉON X

Il existe une autre médaille qui n'a pas, à notre avis, un plus grand caractère d'authenticité que la précédente dans l'attribution que l'on a cru devoir en faire à Francesco da San Gallo. Elle représente Léon X;

LEO · X · P · MAX.

le buste est à gauche, la tête couverte d'une aumusse semblable à celle que le pape porte dans le beau portrait de Raphaël. Au revers, les armoiries des Médicis avec les clefs en croix surmontées de la tiare pontificale à la triple couronne. En exergue, les mots :

DE · GLORIA · ET · HONORE · CORONASTI · EY

(Tirés d'un psaume.)

Rien n'autorise à croire que cette médaille soit de Francesco; ce n'est ni son genre, ni son dessin, ni son modelé, et de plus, aucune de ses médailles n'est encadrée de filets comme l'est celle-ci; entourage très rare du reste chez les médailleurs de la Renaissance et que seul, peut-être, le médailleur anonyme du duc Alexandre a employé.

Il est toutefois certain qu'une médaille de Léon X a été gravée à Florence vers 1517. Dans une lettre de Goro Gheri, gouverneur de Florence, adressée au jeune Laurent de Médicis le futur duc d'Urbin, qui était à Rome, il lui demande de faire exécuter par Raphaël ou par quelque autre peintre distingué, un portrait de profil du pape pouvant servir à l'exécution d'une médaille[1]. La médaille a été faite ; le cabinet de Paris en possède même un exemplaire, mais la terrible question des dates vient encore une fois militer en faveur de notre incertitude. En 1517, Francesco était encore bien jeune, et rien ne le désignait au choix de Goro Gheri, tandis qu'il y avait à Florence des médailleurs de talent; or, bien que la médaille ne soit pas datée, la lettre du gouverneur indique d'une façon très approximative l'époque où elle a dû être faite. Il n'y aurait même rien d'impossible à ce que la même main ait exécuté la médaille de Laurent II et celle de Léon X. Nous n'avons pas cependant la prétention de nous élever contre l'attribution acceptée par des connaisseurs tels que MM. Armand et Aloïss Heiss et Supino, le docte conservateur du cabinet des médailles au Musée National de Florence, mais avec toute la déférence que nous devons à leur autorité en pareille matière, il nous appartient de faire la juste part de notre San Gallo, de la vouloir complète autant qu'il peut être possible,

1. Gaye. Cartegio. t. II, p. 145.

mais de ne pas l'accroître d'œuvres incertaines que nous sommes obligés de répudier malgré leur réel mérite.



LES DESSINS

DE

FRANCESCO DA SAN GALLO

Nous devons maintenant parler de certains projets faits par Francesco à des époques qu'il nous a été impossible de déterminer, mais qui tous, dessinés pour le duc Cosme Ier, offrent un intérêt artistique considérable.

Il est bien difficile de dire à quel moment le désir d'honorer la mémoire de son père vint à la pensée de Cosme de Médicis, et de fixer l'heure à laquelle cette pensée prit une forme plus tangible en s'accompagnant d'un commencement d'exécution. Tout ce que nous savons par le récit de Vasari, c'est qu'il s'est agi un certain jour d'élever à Florence une statue où monument en l'honneur de l'illustre capitaine *Giovanni delle Bande nere,* Jean des Bandes noires, que Tribolo avait été chargé de ce travail, mais que Baccio Bandinelli sut, par ses intrigues et la faveur dont il jouissait à la cour, faire écarter le pauvre Tribolo et se faire choisir à sa place. Ce que nous savons pertinemment,

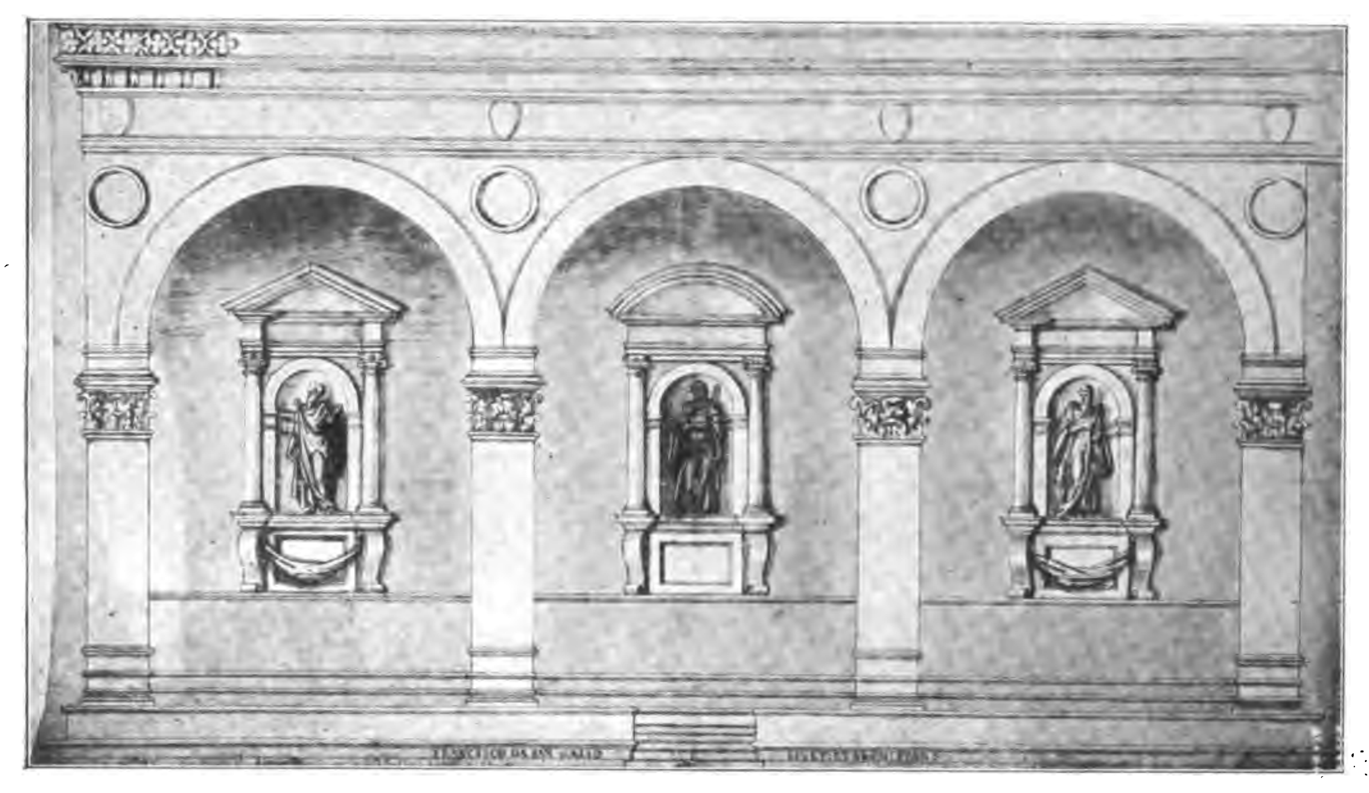
ce que nous voyons encore, c'est le triste résultat auquel est arrivé Bandinelli : la statue du héros, représenté tête nue, couvert d'une armure à la romaine, mais assis, posture assez piteuse pour un célèbre guerrier, est lourde, sans noblesse et sans dignité; le maigre piédestal sur lequel il est placé, est loin, malgré les bas-reliefs dont l'a orné Bandinelli, de constituer un monument triomphal, c'est en somme une œuvre indigne et du père et du fils.

Francesco da San Gallo, sculpteur et architecte, ayant désiré concourir à l'obtention d'un si beau travail, avait présenté au duc, non pas un modèle, mais un dessin du futur monument tel qu'il le concevait. Ce dessin, conservé à la Galerie des Offices, porte le nº 1677. Il est regrettable que le projet de San Gallo n'ait pas été suivi d'exécution; il émane d'un véritable artiste doublé d'un patriote et peut-être d'un flatteur, car son monument est superbement triomphal. Le héros, couvert d'une magnifique armure, le casque empanaché, la lance au poing, monté sur son cheval de guerre, domine un immense piédestal composé de plusieurs étages de gradins superposés, enrichis de trophées, de guirlandes et d'inscriptions; le tout servant de base au véritable socle de la statue, orné lui-même de bas-reliefs sur les quatre faces et de pilastres accouplés aux quatre angles; composition grandiose dans laquelle Francesco s'était souvenu des Forums de Rome et des statues des Césars. Il nous a paru intéressant de faire



Projet de monument en l'honneur de Jean des Bandes noires.
Dessin par Francesco da San Gallo. Galerie des Offices à Florence. Photographie spéciale.

17



Projet de Portique
Dessin par Francesco da San Gallo. Galerie des Offices à Florence. Photographie spéciale.

photographier ce dessin et de le reproduire ici à l'honneur de notre San Gallo.

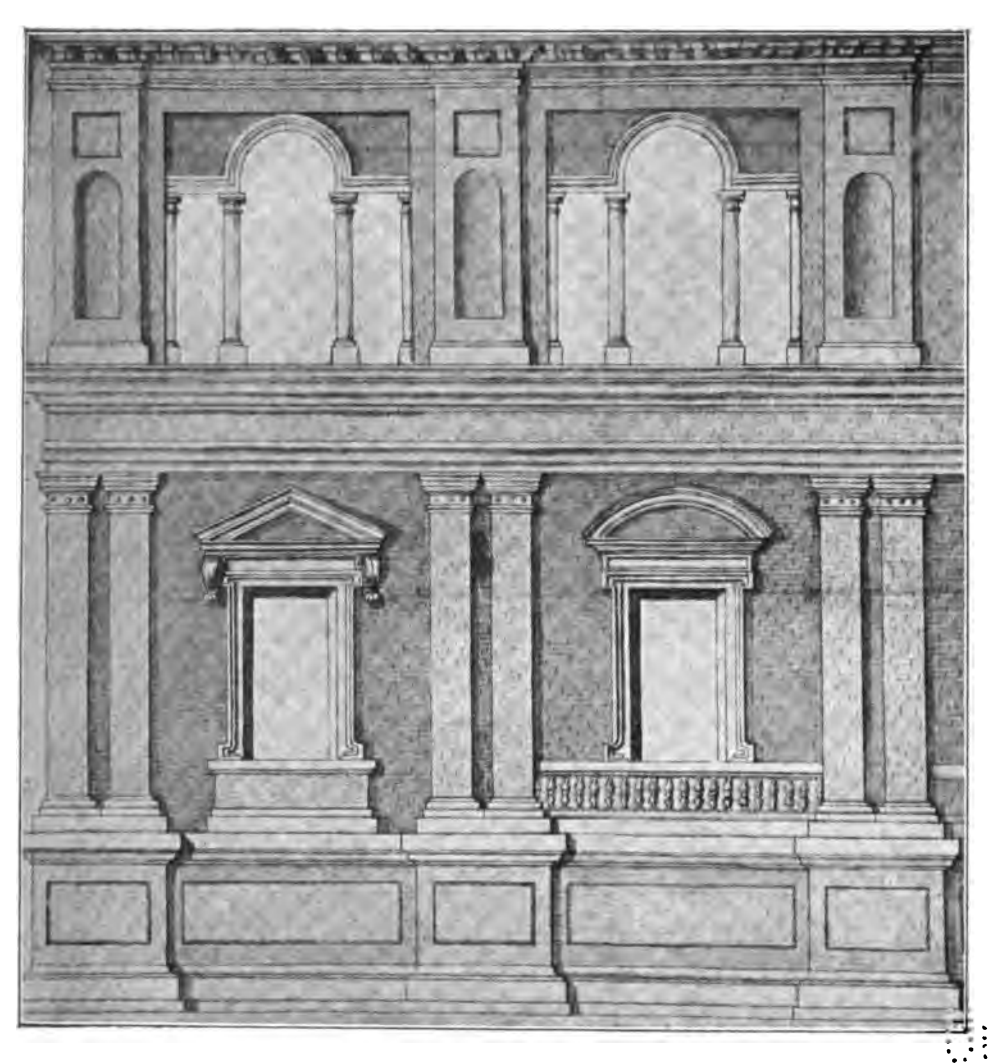
Nous ne quitterons pas la Galerie des Offices sans signaler deux autres beaux dessins de Francesco. L'un représente un portique à trois arcades couronné par un entablement; le mur qui fait le fond de cette loggia est orné de trois niches encadrées de colonnes supportant des frontons alternativement circulaires ou aigus, ces niches abritent des statues; ces motifs de décoration reposent sur des consoles réunies par des draperies; chacune des niches correspond à l'axe d'une des arcades. Ce dessin est signé en lettres romaines:

FRANCESCO DA SAN GALLO · SCVL · ET ·
ARCH · FIOR

et n est pas daté. Nous ne connaissons aucun monument auquel il puisse se rapporter. Cependant, il faut se rappeler que Michel-Ange, l'homme aux vastes conceptions, avait, à un certain moment, proposé au duc Cosme de faire entourer complètement la place dei Signori de portiques analogues à la Loggia dei Lanzi qui en occupe un côté; le dessin de Francesco, très soigné et exécuté à une grande échelle, pourrait peut-être rappeler à cette pensée.

Le second dessin est plus explicite ; il représente la façade d'un palais, mais au revers de la feuille, on lit, écrit de la main de Francesco « *Del duca de Firenze* ». Nous voici à peu près renseignés, il s'agit d'un palais pour le duc Cosme Ier, mais à quel palais ce dessin se rapporte-t-il ? L'absence de date provoque ici une certaine incertitude. Si le dessin a été fait avant 1549, époque à laquelle la duchesse Éléonore faisait l'acquisition du palais Pitti, on pourrait croire à un projet de construction nouvelle destiné par San Gallo à remplacer l'habitation du Palais-Vieux dans lequel la cour ducale se trouvait trop étroitement logée. Mais aucun texte, aucun indice ne vient appuyer cette supposition. Il est plus probable que le dessin de Francesco est postérieur à l'année 1550, et même de beaucoup, et qu'il faut le reculer jusqu'après les années 1560 et 1561, époque où Cosme Ier fit à Rome un dernier voyage avant d'y être appelé par le pape Pie V, pour recevoir de ses mains, en 1570, la couronne grand-ducale.

Cosme avait donc fait plusieurs séjours dans la Ville Éternelle ; fastueux et riche comme il l'était, la pensée lui serait alors venue d'imiter la République de Venise et de faire construire, à l'instar du palais de Sant-Marc, à côté de l'église Saint-Jean des Florentins, un palais pouvant servir de demeure particulière à lui et à ses successeurs, et en même temps de centre de réunion à la colonie florentine toujours nombreuse à Rome. Telle est, toutefois sans preuves bien certaines, l'opinion de



Projet de Palais pour le Duc Cosme Ier.
Dessin par Francesco da San Gallo. Galerie des Offices à Florence.
Photographie spéciale.

plusieurs érudits, entre autres de M. Nerino Ferri, le docte conservateur des dessins de la Galerie des Offices. Cette version peut être adoptée d'autant plus aisément que la pensée d'avoir un palais florentin à Rome a été réalisée plus tard par le cardinal Alexandre de Médicis, lorsque avant de devenir le pape Léon XI, en 1605, il achetait du cardinal Ricci de Montepulciano et augmentait la villa que celui-ci avait fait construire, en 1540, sur le monte Pincio, par le peintre et architecte romain Annibal Lippi.

Le dessin de Francesco est une élégante et noble conception architecturale : l'édifice comporte deux étages élevés sur un soubassement et couronnés par un entablement; au rez-de-chaussée, entre des pilastres accouplés s'ouvrent des fenêtres encadrées d'un chambranle et surmontées d'un fronton ; au premier étage, des niches correspondent aux doubles pilastres, et des arcades largement ouvertes en forme de loggia aux fenêtres inférieures; une teinte rosée dans le dessin indique que les murs devaient être construits en brique et tous les membres d'architecture en pierre. Ce beau dessin est catalogué sous le n° 1685.

La Galerie des Offices possède dans sa collection plusieurs autres dessins de Francesco, peu nombreux, il est vrai, mais reproduisant quelques beaux monuments antiques tels que l'Arc de Constantin, etc...;

on y voit également quelques études en plan pour des maisons, des églises, des couvents, sans désignation spéciale ; deux se rapportent à l'église de Santa-Maria dei Pazzi et une à la villa Madame.

On retrouve encore quelques dessins intéressants de Francesco dans un recueil ou volume provenant de la célèbre collection Gaddi, de Florence, et aujourd'hui la propriété du baron H. de Geymuller. Ce volume, composé d'environ cent cinquante feuilles, contient des dessins de deux mains différentes ; les uns sont d'Antonio da San Gallo l'ancien, les autres de son neveu Francesco. Parmi ces derniers, on remarque plusieurs croquis relatifs au groupe d'Or San Michele, figures isolées ou juxtaposées ; une esquisse d'un piédestal pour un monument équestre, sans doute celui de Jean des Bandes noires ; un pont défendu par un bastion et une étude de plan pour un très grand monastère, sans indication.

Comme on le voit, Francesco employait son talent de dessinateur à des œuvres importantes tantôt réalisées, tantôt demeurées à l'état de projets, mais ayant toujours une haute valeur artistique.

Nous en avons fini avec l'œuvre artistique de notre statuaire, Francesco da San Gallo ne jouissait proba-

blement pas auprès du grand duc François d'une faveur égale à celle que lui avait toujours témoignée Cosme Ier, car tandis que des artistes comme Vasari, Benvenuto Cellini, Pontormo, Dosio et Bandinelli continuent, après l'abdication de Cosme, à être chargés d'importants travaux, le silence se fait autour de Francesco. Aucune production en sculpture, encore moins en architecture, ne rappelle plus son nom, et comme il nous est impossible de déterminer exactement le motif de cette inaction, nous ne pouvons que l'attribuer à trois causes : d'abord la fatigue occasionnée par l'âge, car au moment de l'abdication de Cosme, Francesco avait soixante-dix ans ; en second lieu une maladie assez grave pouvait avoir vaincu toute énergie ; enfin une défaveur grand-ducale l'avait peut-être éloigné de la cour, car c'était toujours auprès du souverain que se trouvait la source de toutes les grâces et d'après ses ordres qu'étaient départies les commandes artistiques. Sauf la médaille commémorative de la création du grand duché de Toscane, dernière attention de Cosme envers son protégé, Francesco n'a rien fait depuis la belle statue de Paul Jove datée de 1560. Mais jusqu'à la fin de ses jours il fut mêlé à toutes les questions artistiques agitées à cette époque, en qualité de membre de l'Académie des Beaux-Arts.



L'ACADÉMIE DES ARTS DU DESSIN

DE FLORENCE

Francesco da San Gallo avait été l'un des fondateurs de la célèbre Académie des Arts du Dessin à Florence.

Jusqu'à la moitié du XVI[e] siècle, l'apprentissage, tel que nous l'avons indiqué à propos de la composition de l'atelier de Bramante, comportait au regard du maître une sorte de délégation de l'autorité paternelle, et de la part de l'élève une certaine domesticité familiale; l'apprentissage ainsi constitué par l'usage était le seul moyen d'enseignement artistique. Après quelques années passées ainsi, l'atelier et bien souvent la boutique devenaient des lieux de réunion où se donnait une instruction mutuelle. Après le travail, les artistes se réunissaient et discutaient entre eux les questions d'art à l'ordre du jour, le mérite d'une nouvelle production, le talent ou la valeur morale d'un des leurs, les voies

dans lesquelles il convenait de s'engager, les principes à adopter; discussions fructueuses pour le progrès des arts, souvent réconfortantes, mais quelquefois fiévreuses, dans lesquelles les esprits s'échauffaient au point de créer des jalousies et même de terribles haines ; Benvenuto Cellini ne raconte-t-il pas quelque part qu'il voulait tuer Bandinelli.

La fréquence de ces réunions avait groupé les artistes, suivant leurs penchants et leurs affinités, en de nombrenx petits cénacles où l'on échangeait amicalement ses idées en prenant à certains jours un repas en commun, et nous avons pu constater que certaines de ces sociétés avaient pris un tel développement, une telle influence que les plus grands seigneurs et les citoyens les plus hauts placés tenaient à honneur d'en faire partie.

Quant aux corporations, telles qu'elles existaient à Florence et à Rome, elles étaient uniquement préoccupées d'intérêts professionnels et religieux, et pour elles les questions d'art n'avaient de valeur que lorsqu'il leur fallait choisir parmi les artistes ceux auxquels serait confiée l'exécution des monuments, tableaux, statues ou objets de toute sorte dont elles ponvaient avoir besoin. Elles représentaient bien une collectivité de gens souvent instruits et éclairés, mais n'étaient propres ni à propager, ni à fortifier aucun enseignement.

En 1561, Giovanni Agnolo de Montorsoli, moine

servite de la *Santa Nunziata,* et par surplus très habile sculpteur, avait obtenu l'autorisation de construire dans la salle du chapitre du couvent un grand monument destiné à servir de tombeau à tout artiste, peintre, sculpteur ou architecte qui n'aurait pas ailleurs de sépulture ; les servites s'engagèrent en outre à célébrer la messe à l'intention des défunts, chaque année, le jour de la Trinité. Fra Giovanni et le prieur du couvent, maestro Zacoheria, parlèrent à Giorgio Vasari de ce qui venait d'être résolu et de la possibilité de reconstituer à cette occasion l'ancienne compagnie des peintres créée du temps de Giotto, en 1339, sous l'invocation de Saint-Luc, mais dissoute depuis vingt-cinq ans, après avoir été expulsée de l'hôpital de Santa-Maria Nuova où elle se réunissait.

Les trois amis, s'étant mis d'accord, s'adressèrent à Bronzino, à Francesco da San Gallo, à l'Ammannato, à Vincenzo de' Rossi, à Michele di Ridolfo ainsi qu'à plusieurs autres artistes qui répondirent avec joie à leur proposition. Les deux premiers avaient fait partie de l'ancienne société : sur le vieux registre des inscriptions de la compagnie de Saint-Luc à Florence, le nom de Francesco di Giovanni da San Gallo figure à la date de 1535, et celui d'Angelo di Chosimo, *detto* Bronzino, à celle de 1537.

Le matin du jour de la fête de la Trinité de l'année 1562, quarante-huit des meilleurs artistes de Florence étaient réunis dans la salle du chapitre de la *Nunziata,*

splendidement décorée pour assister à la célébration d'une messe solennelle après laquelle on tranféra dans le mausolée déjà terminé le corps de Pontormo mort peu de temps auparavant.

L'Académie était créée. Le duc Cosme voulut bien la prendre sous sa haute protection et s'en déclara le chef en déléguant ses pouvoirs à un représentant officiel. Vincenzo Borghini, directeur de l'hôpital des Innocents, fut le premier investi de cet honneur. De plus, le duc autorisa la compagnie à tenir ses réunions dans la nouvelle sacristie de l'église Saint-Laurent construite par Michel-Ange et déjà décorée d'une partie de ses merveilleuses statue ; patronat d'un autre genre qu'aucun académicien ne pouvait récuser.

Ainsi fut fondée la célèbre Académie des arts du dessin de Florence.

D'après les ordres du duc Cosme, Vasari écrivait peu de temps après à Michel-Ange, alors à Rome, une longue lettre dans laquelle il l'informe de ce grand événement, lui indique brièvement quels sont les principaux éléments de la constitution de la société, et s'étend en louanges pompeuses sur cet acte de magnanimité qui, à son dire, aurait éclipsé tous les services rendus aux arts par Cosme l'Ancien, Laurent le Magnifique, Léon X et Clément VII [1].

1. Lettre écrite à Michel-Ange à Rome le 17 mars 1563. — Vasari, éd. Sansoni. — Lettere di Giorgio Vasari, vol. VIII, p. 356.

L'Académie devait se composer d'une *Sapienza*, collège de professeurs, et d'un *studio*, cours et ateliers d'étude pour les élèves, car dans cette société, les uns devaient trouver des émules, les autres des maîtres et un enseignement. Les plus illustres artistes connus, au nombre de trente-six, étaient appelés à en faire partie, vingt-deux résidant à Florence, les autres pris parmi les étrangers, tous soumis à l'élection d'au moins vingt membres et à la ratification du prince qui s'intitulait le Père, le Seigneur, le Premier Académicien, le Protecteur universel des beaux-arts.

Dans un autre passage de la lettre que nous venons de citer, Vasari informe Michel-Ange qu'on lui a décerné le titre de Premier académicien comme étant le chef et le maître incontesté de tous, le plus éminent représentant des trois arts, peinture, sculpture et architecture, non seulement à Florence, mais dans le monde entier. Puis il l'invite à venir résider plus souvent à Florence pour prendre part aux réunions de l'Académie et pour terminer la sacristie de Saint-Laurent, car le duc a décidé, lui dit-il, que toutes les statues qui manqueraient sur les tombeaux, les tabernacles et les portes seraient faites par les académiciens sculpteurs et les décorations par les peintres, suivant les indications de Michel-Ange, afin « de ne pas laisser inachevée l'œuvre la plus rare qui ait jamais été exécutée par des mortels ».

A ce propos, et dans la cas ou Michel-Ange ne

pourrait pas venir, Vasari réclame quelques indications nécessaires pour compléter les esquisses laissées par lui à Florence, et cite comme pouvant concourir à l'achèvement de la sacristie, Tribolo, Montelupo, le Frate Angelo Montorsoli, se nomme lui-même ainsi que Francesco da San Gallo, Benvenuto Cellini, l'Ammannato, Vincenzo de' Rossi, Gian Bologna, Vincenzo Danti et le Bronzino, qui tous, dit-il, seraient heureux de travailler sous les ordres d'un tel chef. Enfin il le supplie en son nom et au nom du duc d'accueillir favorablement cette demande malgré ses fatigues et son grand âge. Michel-Ange, âgé de quatre-vingt-neuf ans, n'avait plus que quelques mois à vivre.

Les nouvelles académies, fondées aussi bien à Rome qu'à Florence, se placèrent comme les anciennes corporations sous l'égide de la religion ; les académies des Beaux-Arts prirent partout saint Luc pour patron, elles accaparèrent bientôt toutes les vocations en unifiant les efforts particuliers, et créèrent des écoles en sacrifiant l'inspiration, mais l'académie de Florence n'encourut que plus tard ce reproche mérité. A ses débuts, elle était une institution purement honorifique, elle n'admettait dans son sein que des artistes d'un talent reconnu ou des amateurs d'art émérites. Les candidats devaient présenter un ouvrage qui devenait la propriété de l'Académie et la cotisation, fixée à deux livres par an, était assez modique pour ne pas être à charge aux moins fortunés. Une de ses attributions les

plus importantes était d'honorer chacun de ses membres décédé en concourant à embellir ses funérailles. Le premier auquel elle eut à rendre ce pieux devoir fut son premier fondateur Fra. Giovanni da Montorsoli ; bientôt après, ce fut le tour de Michel-Ange. Cette fois, la cérémonie prit l'importance d'un triomphe et d'un deuil national ; tous les nouveaux académiciens voulurent s'y faire représenter par quelque œuvre importante et payer de leur personne pour rendre hommage au grand artiste[1].

L'influence de l'Académie sur l'art florentin a-t-elle été néfaste ? On pourrait le croire, car c'est à partir de la date de sa création que la décadence s'accentue avec une rapidité désespérante. De toute la liste des académiciens bien peu émergent et ne brillent encore que d'un très faible éclat; lorsque nous aurons nommé, en dehors des fondateurs, le Bronzino et Alessandro Allori parmi les peintres, Benvenuto Cellini et le Moschino comme sculpteurs, il faudra chercher chez les étrangers les représentants les plus autorisés des arts à cette époque : Frederic Zucchero, Titien, Paul Véronèse, Palladio et Jean Bologne, tous inscrits au nombre des membre de l'Académie florentine. Quant à

1. On peut voir tous les détails des funérailles de Michel-Ange à la fin de sa biographie dans l'ouvrage de Vasari.

la grande majorité des professeurs de cette école, tout leur mérite consistait à fabriquer habilement des tableaux et des statues, en grand nombre il est vrai, mais d'une banalité absolue de conception et d'une exécution vulgaire; on ne pouvait donc pas exiger d'eux de former des élèves remarquables. Il ne faut pas trop néanmoins accuser l'Ecole et lui faire supporter le poids de toutes les réprobations, sa manière d'envisager les arts répondait à un goût général, à un besoin de luxe désordonné dans lequel devaient nécessairement sombrer toutes les pensées élevées et toute interprétation puissante. L'Académie aurait dû résister dira-t-on, et au lieu de suivre une impulsion malheureuse, diriger elle-même le mouvement vers un idéal supérieur. Elle eût été en état de jouer ce noble rôle si elle avait puisé dans l'ancienneté de son institution la force et l'autorité nécessaire ; mais elle était de formation toute récente, et les éléments qu'elle avait réunis portaient en eux-mêmes les germes de cette décadence.

Francesco da San Gallo mourut à Florence en 1576, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. De son mariage avec Helena Marsupini il n'eut aucun enfant et ne laissa qu'un fils né précédemment et légitimé en 1551 par le duc Cosme; il s'appelait Clément. Loin d'avoir hérité de son père quelqu'une de ses aptitudes artistiques, ce fils semble avoir mené une vie obscure, en

tous cas inutile, et n'avoir exercé aucun art. Il est impossible de trouver sur son compte le moindre renseignement, on sait seulement qu'il mourut en 1586.

Francesco da San Gallo est le dernier artiste de la famille des San Gallo. Entre la naissance de Giuliano Giamberti son père et sa mort il y a un espace de cent trente et un ans, ce qui représente un siècle d'activité. Et quel siècle prodigieux, le témoin de la plus importante évolution du génie artistique pendant les temps modernes! Ce tourbillon de toutes les facultés humaines emportées vers les sommets les plus lumineux enfiévrait si bien les esprits que toutes les intelligences voulaient produire afin de prendre part à ce grand mouvement.

Artiste de naissance, élevé par un père artiste, au milieu des plus vaillants dans cette ascension sublime, Francesco voulut apporter à son tour sa pierre à l'immense édifice, mais trop cultivé et trop délicat pour se satisfaire par quelques médiocres essais, il dut renoncer à la peinture par laquelle il avait débuté dans la carrière des arts et aborda le sculpture.

Dans cet art nouveau son œuvre est grande et belle, mais, soit par tempérammment, soit par défaut d'initiative personnelle, car malgré des études assidues et un travail constant cette faculté créatrice ne s'acquiert pas, Francesco ne put parvenir à prendre un essor, à concevoir, à créer, il n'arrive pas au rang des grands artistes, des hommes dont le génie domine. Son talent, car il en a un très réel, se borne à reproduire la nature, à faire

des statues de personnages, des portraits, et dans ce genre où l'imagination et la pensée profonde n'ont pas de rôle à jouer, il mérite une véritable réputation. Aussi, le duc de Florence en fait-il son statuaire officiel après en avoir fait son ami, et, comme tous les artistes de la famille San Gallo, Francesco eut aussi un Médicis pour protecteur.

Francesco fut-il achitecte dans la véritable acception du mot? Nous ne le croyons pas. Son passage rapide, en cette qualité, au Dôme de Florence, pas plus que le commencement d'exécution du clocher de Santa-Croce ne suffiraient à lui en faire attribuer le titre. Cependant il n'était pas étranger aux choses de l'architecture, non seulement ses études et surtout les nombreux dessins qu'il fit d'après les monuments antiques en sont un témoignage d'une absolue certitude, mais ses projets faits en vue de la construction de palais ou de portiques, les seuls que nous connaissions, indiquent une science acquise et une aptitude sérieuse; si ces projets avaient été exécutés ils lui auraient certainement assuré une bonne place parmi les maîtres en cet art. Aussi avons-nous cru qu'il était juste de le faire bénéficier de ces travaux en lui octroyant le titre d'architecte si honorablement porté par tous les membres de sa famille.

Entre temps, Francesco devint médailleur, art connexe mais bien différent de la statuaire, et, par une rare faveur, il réussit du premier coup à se familiariser

avec ses secrets et ses procédés. Princes, capitaines, écrivains, poètes viennent lui servir de modèles et il rend les différents caractères avec un naturel et une vérité qui font des médailles de Francesco des documents historiques d'une haute valeur.

Cette figure d'artiste si intelligent, si apte à tout comprendre, si bien armé pour la culture de tous les arts, bien qu'aucun d'eux n'ait pu le faire parvenir à la gloire, n'en est pas moins intéressante à étudier en détail, et nous nous sommes attachés à la suivre pas à pas dans le développement de sa longue carrière.



GIOVANNI BATTISTA DA SAN GALLO

DIT

IL GOBBO

1496-1552

Giovanni Battista, le dernier des artistes ayant porté le nom de San Gallo, d'après l'ordre chronologique de leur naissance, était le frère cadet du grand Antonio le jeune, comme lui fils de Bartolomeo Coroliani et de Smeralda sœur des architectes Giuliano et Antonio l'ancien.

De onze années plus jeune que son frère, il fut pendant toute sa vie aux ordres de celui-ci qui s'en servit comme dessinateur et inspecteur de ses travaux. Sa personnalité, quelque valeur qu'elle pût avoir, était naturellement destinée à être éclipsée par la très haute situation d'Antonio.

Cependant, élevé à l'école des San Gallo, Battista n'était pas sans mérite ; de nombreux dessins, conservés à la Galerie des Offices, indiquent qu'il étudiait l'antiquité sur les monments eux-mêmes : les arcs de Drusus et de Titus, le Septizonium de Sévère, les restes du temple d'Antonin et de Faustine, le théâtre

de Marcellus et beaucoup d'autres ruines ou fragments provenant d'édifices construits à la bonne époque, dessins exécutés pendant sa jeunesse, dénotent une main habile, un choix intelligent et une sérieuse direction. Nous verrons tout à l'heure combien était grande son admiration pour Vitruve.

Avec un caractère un peu timoré et une sorte de vénération pour son frère aîné, Battista était un excellent instrument dont sut habilement se servir Antonio. Mais ces services, fort utiles quoique modestes, furent mal récompensés; Vasari dit qu' « Antonio ne se montra pas bien à son égard, *non si porto molto bene verso lui* ». Et cependant, c'était pour Antonio qu'il relevait et dessinait : 1° le plan d'une chapelle à trois nefs; 2° différents plans et façades de maisons d'habitation; 3° l'intérieur d'une église à trois nefs; 4° la porte de la forteresse de Civita Castellana; 5° un plan de couvent; 6° le grand plan du monastère du Mont-Cassin; 7° une fenêtre et des détails de la façade du palais Farnèse; 8° des ponts et des portes de ville; 9° le temple de Vesta à Tivoli, tous dessins faisant aujourd'hui partie de la collection de la Galerie des Offices. Ces travaux auraient peut-être été payés de quelque marque d'estime et de reconnaissance si l'altière Isabella Deti, l'épouse d'Antonio, n'avait interposé entre les deux frères la jalousie un peu méprisante qu'elle portait à tous les membres de la famille San Gallo. Vasari n'a-t-il pas écrit : « Battista, homme bien doué et de

bonnes mœurs, ne cessa pas pour cela de servir et d'honorer son frère en toute occasion avec empressement, mais ce fut en vain parce qu'Antonio ne lui montra jamais un signe de bienveillance, pas même après sa mort » ; et l'on peut sur ce point en croire Vasari qui connaissait parfaitement les deux frères. Ce passage, faisant suite à quelques réflexions fort peu bienveillantes sur le caractère d'Antonio et sur celui d'Isabella, avait été supprimé dans la seconde édition de la *Vie des peintres*, probablement à la demande de Francesco avec lequel Vasari était fort lié, il indique clairement quelle était la situation réciproque des deux frères. Le modeste Battista, naturellement assez mal tourné, puisque sa difformité l'avait fait surnommer *il Gobbo*, le bossu, ne devait pas faire grande figure au milieu des prélats, des seigneurs et des gens illustres dont aimait à s'entourer Antonio.

La première édition de la *Vie des peintres* fut donnée par Vasari lui-même de 1548 à 1550; la seconde édition, imprimée également sous sa direction, date de 1560, édition plus complète et enrichie de portraits fort peu authentiques du reste.

Cependant Battista faisait comme son frère partie de la célèbre congrégation des Virtuoses, société d'artistes assez fermée, partant fort recherchée. Elle avait été fondée en 1542 sous les auspices du pape Paul III, et placée sous l'invocation de saint Joseph; les confrères se réunissaient au Panthéon, dans une chapelle voisine du

tombeau de Raphaël. Les premiers adhérents ou fondateurs étaient : Desiderio d'Adjuterio (*il piombatore delle bolle apostoliche*), Jacopo Meleghino, architecte ; Giovanni Manzone, sculpteur ; Perino del Vaga, peintre ; Dentocambi, fondeur en bronze ; Antonio della Banda, *legnaiuolo;* Antonio da San Gallo et son frère Giambattista, architectes.

On voit que tous les arts, sauf la musique, y étaient représentés. Le titre de Virtuoses que ces artistes avaient pris signifiait des hommes valeureux et savants, et s'adaptait bien à leur ardeur productive et à leur amour des belles choses. Desiderio avait été le premier président de cette société ; Antonio da San Gallo lui succéda en 1546 ; il réunissait la confrérie dans son palais[1].

Battista avait voyagé et son crayon n'était jamais resté inactif ; plusieurs fois il était revenu à Florence, et l'on a conservé de lui : une étude de la coupole et de la lanterne de Santa-Maria del Fiore ; des plans et façades de l'église de San-Miniato ; des dessins faits à la villa Reale, à Padoue, à Ravenne, à Vérone, à Sienne. Tous ces travaux nous font voir dans Battista un homme studieux, fort épris de son art, et s'y adonnant avec ardeur en toutes circonstances.

1. Vasari. Ed. Sansoni. Vie d'Antonio da San Gallo, p. 47.
Visconti = *Sulla instituzione della insigne artistica congregatione pontificia dei Vertuosi al Pantheon, Roma, 1869.* Cette congrégation existe toujours et compte parmi ses membres français M. E. Guillaume, statuaire ; Daumet, architecte et Mgr Duchesne, archéologue.

Pendant son long séjour à Rome, Battista avait exercé les fonctions officielles d'expert de la Chambre Apostolique ; nous pouvons, grâce aux recherches et aux notes de Bertolotti, en fournir quelques preuves :

En *avril 1536*, il estime à la somme de 344 écus 32 baioches des travaux de maçonnerie faits au palais de Saint-Marc et à l'église de Ara-Cœli.

Le 26 juin 1536, seconde estimation faite au palais de Saint-Marc pour la somme de 204 écus 66 bolonesi.

Le *6 septembre 1536*, suite des travaux à l'église de Ara-Cœli; l'estimation se monte à 439 écus 15 bol.

Le *13 juillet 1537*, nouvelle estimation au palais de Saint-Marc.

Un peu plus tard, il entreprend des travaux pour son compte, car aux archives d'État on trouve que :

Le *4 août 1542*, Maestro Battista da San Gallo et comp. maçon, reçoit 300 écus.

Le *18 novembre 1542*, M^ro^ Jacopo da Brescia et M^ro^ Battista da San Gallo, chef des maçons au palais, reçoivent 100 écus pour les travaux de la voûte de la Salle Royale. Le paiement de ces travaux fut complété ultérieurement par un versement de 559 écus fait aux mêmes entrepreneurs.

Diverses autres sommes sont également payées en 1546 et 1547 aux deux associés Battista da San Gallo et Jacopo da Brescia[1].

1. Il Buonarroti = *Nuovi documenti intorno all' architetto Antonio da*

Tous ces travaux et d'autres dont nous n'avons pu retrouver la trace avaient permis à Battista d'amasser quelques biens. Il survécut peu à Antonio, et mourut en laissant, dit Vasari, la Confrérie de la Miséricorde des Florentins, son unique héritière, à la condition de faire imprimer les œuvres de Vitruve, traduites par lui en langue vulgaire, annotées et ornées de dessins; ce livre, ajoute Vasari, « n'a jamais vu le jour, mais on le croit bon ». Tout ceci est une erreur manifeste que nous pouvons rectifier en consultant le testament de Battista.

TESTAMENT DE BATTISTA DA SAN GALLO

Dans ce document authentique, daté du 19 octobre 1548, Battista déclare être le fils de défunt Bartolomeo; dit qu'il est lui-même architecte de Florence et qu'il veut faire son testament pour prévenir toute difficulté après sa mort.

— Il indique qu'il veut être inhumé à l'église de Saint-Jean des Florentins, à Rome, dans le tombeau de sa mère.

— Il laisse à sa sœur Diamante San Gallo une

San Gallo il Giovanne ed alla sua famiglia. Série III, vol. II, quaderno VII.

rente annuelle de 30 écus à prendre sur les loyers de ses maisons.

— Il laisse une somme de 100 écus à Giuliano son neveu, fils de sa sœur Lucrezia.

— Il donne une pièce de drap rouge à sa nièce Felicita, femme de maestro Nardo (Leonardo de' Rossi), lapidaire.

— Il institue pour sa légataire universelle sa sœur Lucrezia, mais avec interdiction de vendre ses maisons.

— Il laisse une bague avec diamant en souvenir à Sigismonda, femme de son neveu Giulio.

— D'autres petits legs : au prêtre Gregorio de Benvenuto son confesseur; à Marco, fils d'un charpentier.

— A la Compagnie de la Miséricorde des Florentins à Rome « *item dixit traduisse quasi in totum operas Vitruvii de latino in vulgare* » avec tous les bénéfices qu'ils pourront en tirer.

La lecture de ce document est fort instructive. Elle nous apprend d'abord qu'Antonio et Battista Coroliani avaient deux sœurs dont les généalogistes n'ont pas fait mention : l'une ne semble pas avoir été mariée puisqu'elle est désignée sous le nom de Diamante San Gallo (tous les membres de cette famille s'étant indistinctement attribué le nom de San Gallo sans avoir égard ni à leur origine, ni même à leur sexe); l'autre sœur dont il fait sa légataire universelle est Lucrezia, mariée, sans indication du nom de son mari, mais en tous cas mère

d'une fille Felicita. Quant au Vitruve, on voit que bien loin d'avoir institué, comme le dit Vasari, la Confrérie de la Miséricorde sa légataire universelle, à charge par elle de faire imprimer le livre enrichi de notes et de dessins, Battista lègue simplement à la Confrérie le droit de le faire traduire du latin en langue vulgaire, de le faire imprimer ensuite, et de tirer de cette traduction tous les avantages possibles. La Confrérie ne voulut accepter ni cette charge, ni le bénéfice aléatoire qui pouvait en résulter ; elle vendit purement et simplement le manuscrit, à ce que rapporte Ravioli un des généalogistes de la famille San Gallo.

Nous pourrions arrêter ici notre tâche et écrire : Fin des San Gallo, car parmi les descendants de cette illustre famille, aucun n'a su se créer une situation artistique même de modeste importance. Sauf le sculpteur Francesco, qui vécut encore de longues et brillantes années, personne, à partir de la seconde moitié du xvie siècle, n'était plus en état de porter dignement le grand nom de San Gallo. Il nous faut cependant indiquer les quelques personnalités appartenant à la famille, qui crurent pouvoir, s'en faire honneur.

Orazio. — Horace, fils d'Antonio da San Gallo le jeune, avait épousé Argentina, fille de Filippo Borghini,

secrétaire du duc Alexandre ; après avoir vendu le palais de son père et toutes ses collections, il vint s'établir à Florence. On constate son existence en 1568, par un acte signé de lui chez un notaire et par un contrat d'emprnnt de 70 écus fait à son neveu Nardo, le lapidaire Leonardo de' Rossi indiqué dans le testament de Battista. De son mariage, Orazio aurait eu un fils.

Antonio, né en 1551, sur le compte duquel on ne peutrien dire, si ce n'estqu'il exerça comme son cousin Nardo la profession de mosaïste lapidaire, qu'il fut marié à Gismonda di Donato Galli, et qu'il n'en eut pas d'enfants. On sait qu'il vint faire quelques séjours à Rome et qu'il habitait, en mars 1572, près de l'église Saint-Jean des Florentins ; il vécut jusqu'en 1636. C'est lui qui vendit au grand duc de Toscane François Ier, le créateur des musées florentins, toute la collection des dessins faits par les membres de sa famille, aujourd'hui conservée à la Galerie des Offices, collection dans laquelle nous avons puisé de si utiles renseignements.

Alberto di Agnolo di Francesco San Gallo, tel qu'il est désigné dans plusieurs actes, devrait être, d'après cette indication, fils du sulpteur Francesco et petits-fils de Giuliano da San Gallo premier du nom, mais aucune des généalogies de la famille San Gallo ne mentionne un fils légitime de Francesco né de son mariage avec Helena

Marsupini; le fils naturel, légitimé par le duc Cosme en 1551, s'appelait Clemente Alberto, étant de beaucoup plus âgé que Clemente, puisqu'en 1542 il était en état de s'occuper d'affaires, pourrait peut-être passer pour un fils illégitime de Francesco, né bien longtemps avant son mariage, mais n'en portant pas moins le nom de famille de son père, suivant en cela l'exemple donné par les plus hauts personnages de l'époque.

Quoi qu'il en soit, des actes authentiques attestent l'existence de cet Alberto : ainsi le 3 mars 1559, Orazio affirme par acte notarié, avec le consentement d'*Alberto San Gallo* : que celui-ci avait plusieurs fois été employé par son père Antonio le jeune entre les années 1542 et 1546; et qu'après la mort d'Antonio, Alberto continua à gérer les affaires d'Orazio, à Florence jusqu'en 1549, et à Rome jusqu'en 1554 ; qu'à cette époque il rendit les comptes de son administration à Orazio et à son beau-frère Francesco Borghini.

Il résultait de ces comptes qu'Alberto se trouvait créancier de 392 écus dépensés après la mort d'Antonio, qu'Orazio le reconnaît, mais comme il était lui-même créancier de la fabrique de Saint-Pierre pour une somme de 500 écus, reliquat de celle de 1 500 due à son frère, il passe cette créance à Alberto pour acquitter le compte. Un autre acte portant paiement de 18 écus, fait à Rome en avril 1560 par Alberto pour le compte d'Orazio, indiquerait qu'à cette date il était encore chargé des affaires de la famille.

Tout ceci est bien net, et l'on ne peut mettre en doute ni l'existence de cet Alberto, ni sa proche parenté avec Antonio le jeune et son fils Orazio[1].

Il est inutile de pousser plus loin cette étude généalogique. Elle nous apprendrait peut-être qu'il y avait à Rome d'autres personnages portant le nom de San Gallo, un Raffaëllo sculpteur sur bois, et un orfèvre milanais; mais aucun d'eux ne se rattache par des liens directs à la grande famille artistiques des San Gallo.

1. Ces actes retrouvés dans des études de notaires ont été transcrits par Bertolotti dans: Il Buonarroti *Nuovi documenti* .... *Série* III, vol. IV, *quaderno* VII.



CONCLUSION

Si l'on veut, au terme de cette étude, se rendre compte de la valeur artistique de l'œuvre accomplie par les San Gallo et de l'influence qu'elle a pu exercer, il faut reprendre en peu de mots la chronologie de cette époque.

Le nom de Giamberti apparaît, vers 1450, sous Cosme de Médicis l'Ancien, avec deux jeunes gens doués tous deux d'une nature d'artiste, d'une vive intelligence et d'une grande activité. Appartenant à une ancienne famille florentine, élevés dans ce centre absorbant qu'était Florence, ils suivent la voie tracée, et lorsqu'ils sont en état de se produire, soit comme sculpteur ornemaniste, soit comme architecte, ils demeurent artistes florentins, sans grande conception originale, mais avec une élégance, une perfection qui les mettent bientôt en évidence. Laurent le Magnifique vient après son père, donner à ces jeunes gens, comme à tant d'autres, l'élan nécessaire, la haute direction et faire naître les circonstances qui leur permetteront de parcourir une belle carrière; et c'est avec lui que le

nom de San Gallo va servir de récompense au talent déployé par Giuliano l'aîné des deux fils Giamberti. Mais, en dehors de ces précieux encouragements, un autre facteur intervient, contribuant pour une bonne part à élever l'esprit de ces deux Florentins et à leur faire entrevoir des conceptions d'un ordre supérieur ; c'est l'étude de l'antiquité, qui, pratiquée avec ardeur, s'empare bientôt des deux artistes et en fait des adeptes sincères et des prosélytes énergiques des idées classiques de la Renaissance.

Ce changement n'a cependant pas lieu de suite ; Giuliano était encore bien florentin lorsqu'il construisait la délicieuse église de la Madonna delle Carceri à Prato, la sacristie de l'église San Spirito et le palais Gondi; mais déjà, dans ces différents édifices, on trouve les traces certaines des germes qu'avait fait naître en lui l'étude des monuments antiques, et l'application des principes puisés à ces mêmes sources par les Brunelleschi, les L. B. Alberti, les Michelozzi. Il fallut la mort de Laurent de Médicis et une absence prolongée pour dégager le génie de Giuliano de ses entraves ataviques ; mais il fallut surtout son arrivée à Rome avec le nouveau pape Jules II, pour lui ouvrir pleinement ces antiques horizons en le mettant en contact avec Bramante et tous les grands enthousiastes de la Renaissance. Alors, avec l'ascendant que lui donne son titre d'architecte de Saint-Pierre, il devient à son tour un des propagateurs des principes classi-

ques, et c'est alors que vivant dans la société des Raphaël et des Michel-Ange, appuyé sur des forces d'une si haute énergie, son rôle devient prépondérant, ses enseignements et ses exemples portent leurs fruits.

Antonio, le frère cadet de Giuliano, n'apparaît véritablement à titre de maître qu'après la mort de son frère et l'avènement de Léon X. Mais un long séjour à Rome et de sérieux travaux l'avaient préparé à ce grand rôle, aussi ne tarde-t-il pas à se classer, avec la magnifique église de San Biagio, au nombre des plus fervents rénovateurs de l'architecture romaine. Néanmoins, il se souvient à certains moments qu'il est né florentin et affirme cette nationalité ainsi que son modernisme dans différentes compositions pleines d'élégance et de grâce. Enfin, ses nombreux palais de Montepulciano et de Montesansovino nous montrent en lui un constructeur habile, un artiste consommé et un disciple ardent de Vitruve dont il s'efforce d'appliquer les préceptes et de propager la doctrine. Et c'est en quoi l'œuvre éminemment forte d'Antonio le vieux, qui se faisait aussi appeler San Gallo, occupe une place importante dans l'architecture de la Renaissance.

Le moment où le second Antonio, celui que l'on est convenu d'appeler Antonio da San Gallo le jeune, va prendre contact, à ses débuts, avec la société romaine, est celui de la transformation de la ville de Rome, aussi

trouve-t-il pour entrer en scène à contruire une église et un palais. Si à l'église de Santa Maria da Loreto il se souvient des leçons de ses maîtres, si Bramante et Giuliano son oncle étendent encore sur son œuvre une influence tutélaire, il s'en dégage fièrement avec le palais Farnèse et donne à tous ses contemporains le plus noble exemple qu'il soit possible d'imaginer de l'application aux besoins de la société moderne de la belle architecture antique dans tout l'éclat d'une renaissance accomplie.

Architecte de Saint-Pierre, le voici au pinacle sous la haute protection du pape, aussi bien de Léon X que de Clément VII ; il prend rang dans la phalange des grands artistes qui illustrent ces deux règnes, màrche de pair avec les plus forts et vit entouré des gloires de toutes les espèces, des fortunes les plus hautes et les plus diverses que font surgir ces temps troublés. Alors Antonio devient l'homme de toutes les tâches et fait briller le nom de San Gallo d'un éclat qu'il n'avait pas encore atteint; nombreux palais à Rome, églises somptueüses, villas magnifiques, à tout il sait imprimer un cachet de remarquable convenance, de grandeur sobre et en même temps de délicatesse charmante; aussi, s'il a des rivaux, il trouve bien des imitateurs et fait école.

Mais son génie va se développer sur une autre face. Le voici ingénieur ; en creusant le puits d'Orvieto, il donne du premier coup sa mesure et étonne le

monde. Les travaux militaires lui deviennent également familiers, bientôt toute la défense des places fortes de l'État pontifical repose sur ses soins. Rome elle-même fait appel à son savoir, et à deux reprises, le pape Paul III lui en confie le salut en le chargeant de la fortifier.

Pour terminer une carrière si bien remplie, Antonio construit la chapelle privée du pape et se construit à lui-même une demeure particulière ; puis, dans toute sa gloire, il disparaît.

Quelle figure étrangement grande ; quel tempérament d'artiste vigoureusement constitué ; quelle âme forte et sereine ! Antonio da San Gallo le jeune représente véritablement la grande époque dans laquelle il a vécu : somptueux dans les démonstrations extérieures, superbement classique afin d'être au niveau de la passion régnante et dominante, sachant, lorsque viennent les difficultés et les craintes, y parer par des travaux d'utilité et de sécurité publiques où son génie s'élève à la hauteur des circonstances, il est à tout, il sait tout.

Tel est cet artiste que Paul III appelait son ami et que ses successeurs doivent appeler leur maître. S'il eut des amis, il eut nécessairement des ennemis, car le propre des esprits supérieurs est de s'attirer des jalousies et des haines. Si l'on juge de la valeur du génie par la grandeur de ses détracteurs, rien ne manqua à la gloire d'Antonio da San Gallo, car l'hostilité la plus vive qu'il ait rencontrée venait de l'ar-

tiste le plus éminent de tous, du maître universel, de Michel-Ange Buonarotti.

Après avoir atteint, avec Antonio le jeune, ce sommet de gloire et d'influence, le nom de San Gallo pouvait-il s'élever encore? Il est difficile de l'admettre. Il aurait fallu pour cela qu'il se rencontrât dans cette famille un autre génie d'une valeur supérieure, servi par des circonstances au moins aussi favorables. Sinon, suivant la loi des oscillations universelles, il fallait descendre. Cependant nous eussions aimé voir le fils du grand Antonio donner raison à cette loi avec moins d'empressement et plénitude; ce ne fut pas seulement une descente, ce fut une chute; non seulement ce pauvre Orazio n'apporte rien à la gloire de la famille, mais il se dérobe et disparaît.

Entre temps, quelques cousins, tous affublés du nom de San Gallo, avaient surgi dans l'orbite du grand homme; et bien que fort effacé par sa haute personnalité, leur rôle de satellite n'a pas été sans valeur. Mais c'est à Florence, auprès des nouveaux ducs de Médicis que ces artistes se produisent, au milieu d'une société reconstituée après les désastres d'un siège douloureux et terrible. La privation de jouissance intellectuelle supportée depuis longtemps par des hommes à l'esprit ouvert, actif et éclairé détermine chez ces citoyens de l'antique république un besoin qu'il fallait satisfaire, de

là, une excessive et peut-être trop hâtive production artistique ; de là, le commencement d'une décadence à laquelle Aristotile da San Gallo contribua pour sa part en donnant aux représentations théâtrales, par ses belles décorations, un lustre et un attrait qu'elles n'avaient jamais eu encore.

Mais de tous ces San Gallo celui qui a joué dans cette décadence le rôle le plus important est Francesco, le fils de Giuliano da San Gallo.

Tempérament d'artiste au premier chef, peintre, puis sculpteur et médailleur, il eût peut-être laissé un grand nom si l'état de la société dans laquelle il vécut lui avait permis de cultiver avec enthousiasme et d'étudier avec sincérité les sources pures de la beauté antique. Dans ce milieu agité et avide de jouissance, il fallait avant tout produire même au détriment de l'élévation du style et de la pensée. Néanmoins, par son propre mérite, et surtout par la situation et la notoriété des personnages dont il a reproduit les traits, le nom du sculpteur Francesco doit être honorablement placé sur la liste des artistes distingués de la fin de la Renaissance.

Après Francesco, tout s'éteint, il n'y a plus de San Gallo, d'artiste digne de porter ce grand nom, et la famille disparaît ou retombe, après un siècle et demi d'illustration, dans la classe nombreuse et obscure des artisans florentins.

Devons-nous rappeler ici que cette famille des San Gallo, étendue par Ravioli, leur ancien biographe, à neuf personnes, mais réduite par nous à sept, représentait, dans la persistance de ses membres à exercer le même art, un usage très fréquent vers les débuts de la Renaissance et qui s'est poursuivi longtemps encore; nous pourrions citer, sans sortir du sol de la Toscane, les Gaddi, qui entre la fin du XIVe siècle et le commencement du XVe fournissent quatre peintres ; les Lippi, un peu plus tard, quatre aussi; les della Robbia, sculpteurs, au nombre de cinq ; les Agnolo, les Pollaiuolo, les Bandinelli, tous sculpteurs ou architectes; et les Vasari, d'abord sculpteurs, puis peintres et architectes, se succédant en quatre personnes. Mais aucune de ces familles d'artistes n'offre, en ce genre, un exemple aussi remarquable que celle des San Gallo.

Quelle influence les San Gallo ont-ils pu exercer sur leur époque? Pas plus ceux-ci qu'aucun autre artiste, de quelque valeur, de quelque talent, de quelque génie même fût-il doué, n'a fait pencher l'esprit de ses concitoyens vers un idéal quelconque. L'art partout et toujours est le serviteur de la pensée dominante aux différentes époques, il ne la dirige pas, son rôle est de la traduire, de lui donner un corps, une âme quelquefois, et de la vulgariser. Religieux et mystique aux temps où régnait l'esprit religieux, c'est-à-dire pendant

les xive et xve siècles, l'art, traducteur fidèle de ce sentiment général, arrive jusqu'à produire un Fra Angelico et un Jean de Pise, en attendant qu'avec Donatello et le Pérugin il accepte et transcrive, un peu timidement peut-être mais en les laissant entrevoir, les nouvelles tendances de l'esprit de l'époque : le retour à l'antiquité. Alors poussé par un enthousiasme débordant, par une admiration universelle pour les merveilles du paganisme, pour ses lois, pour ses maximes, pour ses dogmes même, on voit apparaître dans l'art, la recherche de la grâce d'abord, puis enfin la seule préoccupation d'arriver à la suprême beauté.

Qu'avait donc à faire l'architecture, le serviteur le plus immédiat des besoins sociaux ; qu'avait à faire cet art lent dans ses procédés et toujours un peu austère? Ne devait-il pas s'inspirer aussi de l'antiquité, puisque la société nouvelle voulait se modeler sur l'ancienne société grecque ou romaine, et revenir aux formules d'autrefois, en les adaptant cependant à de nouvelles exigences. Tel fut le rôle des architectes de la Renaissance, et mieux ils l'accomplissaient, mieux ils étaient appréciés. L'art, quel qu'il soit, même inteprété par les plus grands génies, n'a jamais eu d'influence sur aucune société ; c'est l'idéal social qui gouverne tous les arts.

Mais un esprit largement ouvert, une âme élevée et un cœur enthousiaste peuvent former une individualité qui sera l'interprète le plus parfait des idées qu'on lui

demandera de traduire; il peut même les éclairer d'une lumière nouvelle et concourir à leur développement; celui-là sera le « Maître » et dominera; les autres admireront et s'efforceront d'imiter. Plus le Maître s'approchera de la perfection, plus son autorité sera grande, plus sa maîtrise aura d'influence autour de lui. Si Raphaël, Michel-Ange et, à leur école, nombre de peintres et de sculpteurs ont su, en acceptant d'introduire dans leur art les souvenirs de l'antiquité, lui donner une forme nouvelle, il faut rendre justice aux architectes; en revenant à l'application des véritables lois naturelles et aux principes de l'éternelle sagesse, ils ont également su trouver des formes nouvelles et en ont doté la société.

Les San Gallo, à leurs débuts, tendent à satisfaire aux besoins de grâce et d'élégance qui, avec les premiers Médicis, envahissent la société florentine; mais ils s'attachent bientôt à rechercher auprès des œuvres les plus fortes et les plus grandes de l'antiquité romaine des inspirations qui puissent convenir au programme tracé par Jules II et les papes Médicis. De ces études naît un grand enseignement qui se résume en deux splendides monuments, Saint-Pierre et le palais Farnèse pour n'indiquer que les œuvres principales. Maîtres en même temps que Bramante, et Peruzzi, ils produisent des chefs-d'œuvre, ils apprennent à leurs successeurs dans leur art à modeler l'antiquité, à la pétrir en quelque sorte, à l'adapter aux exigences de la vie moderne

et en même temps ils concourent, en des formes magnifiques, au triomphe de la papauté.

Le nom de San Gallo a donné lieu à des confusions. Des œuvres de styles bien divers, d'ordres bien différents sont souvent attribués à un San Gallo, sans indiquer auquel des différents artistes ainsi nommés doit revenir cette attribution, sans fixer la date de leur exécution, ni les circonstances qui les ont vu naître. Tout un monde a passé, un siècle a fait place à un autre, entre la construction de l'église de Prato et celle du grand palais Farnèse. Et quelle différence entre l'esprit qui s'imposait au constructeur de ce palais et celui auquel obéissait le dernier des San Gallo, serviteur du duc Cosme Ier, instrument inconscient de la décadence que ce prince conduisait du haut de son trône grand-ducal ! Il nous a donc paru nécessaire de traiter chacun des San Gallo suivant ses mérites et de leur attribuer individuellement leur part dans l'illustration de la famille.

Si nous sommes arrivés à ce résultat, de faire connaître de quels éléments se composaient les sociétés, tant à Rome qu'à Florence, dans lesquelles ont vécu ces artistes d'un mérite réel, de faire apprécier leur valeur, de rendre à chacun d'eux leur personnalité propre et de leur faire occuper désormais dans beaucoup d'esprits la place qui leur est due, nous nous estimerons

largement récompensés des longs travaux, des pénibles recherches et des nombreux voyages accomplis pour mener à bien la tâche que nous nous sommes donnée.

Nous conservons un sentiment de gratitude extrême pour toutes les personnes qui nous y ont aidé; nous tenons à le leur exprimer en terminant ce livre.

FIN

APPENDICE

LE TACCUINO DE LA BIBLIOTHÈQUE DE SIENNE

(Tome Ier — Dessins de Giuliano da San Gallo, p. 279.)

Depuis la publication du premier volume de cet ouvrage, M. Rodolf Falbe a fait paraître à Sienne, en 1901, un recueil composé de cinquante et une planches reproduisant les cinquante et une feuilles de dessins réunies dans le Taccuino de Sienne. Il est donc maintenant facile de se rendre compte de la valeur et du mérite des dessins de Giuliano da San Gallo. M. Falbe accompagne son album d'un commentaire explicatif assez bref mais très suffisant pour identifier les dessins, sauf quelques erreurs d'attribution, entre autres le plan de l'église de San Spirito à Florence qui est indiqué comme étant un projet pour Saint-Pierre de Rome.

LE PALAIS FARNÈSE

(Tome II, p. 67.)

Il vient de se produire au palais Farnèse un fait

20

qu'il est intéressant de ne pas passer sous silence, bien qu'il ne concerne pas, à vrai dire, l'œuvre d'Antonio da San Gallo ; mais, en ce qui touche à la reconstruction ou à la décoration de ce beau palais, toute découverte prend une importance certaine. Or, c'est véritablement une découverte que la restitution faite dernièrement par Mgr Duchesne.

Les locaux occupés dans le palais Farnèse par l'Ecole Française de Rome, que ce savant ecclésiastique dirige avec tant de science et de bonne grâce, sont situés au second étage, s'étendant sur l'aile droite et la façade postérieure. Dans cette dernière partie, en abattant des cloisons et des faux plafonds établis depuis longtemps pour augmenter le nombre des pièces destinées à l'habitation et en diminuer la hauteur, on a pu dégager les gros murs, reconstituer une grande salle avec ses limites naturelles et mettre à jour un superbe plafond en bois sculpté et caissonné. La décoration de ce plafond est simple et correspond aux divisions de la charpente : au-dessus d'une corniche, quatre caissons carrés, situés aux quatre angles, sont reliés entre eux par quatre frises; dans les caissons sont sculptées des rosaces, dans les frises des rainceaux, le tout formant ainsi un vaste et riche encadrement au grand panneau central dans lequel apparaissent les armoiries des Farnèse surmontées du chapeau de cardinal.

Aucune coloration ni dorure ne vient altérer la

belle apparence du bois de cèdre dont on s'est servi pour faire ce plafond, et l'on peut admirer dans sa beauté naturelle ce remarquable échantillon de l'art de la menuiserie artistique à la fin du XVI[e] siècle. Dans l'ampleur, l'aisance, la souplesse, dans la justesse et la convenance de la décoratien, on reconnaît le style libre en même temps qu'élégant de Giacomo della Porta, l'élève de Vignole, l'architecte qui termina tout ce côté du palais en 1589.

Et l'on ne saurait trop se féliciter de l'initiative prise par M[gr] Duchesne, en vue de restituer, dans son état primitif, une des belles salles du palais Farnèse. Il faut espérer que le gouvernement français voudra bien puiser, à cette occasion, dans son riche garde-meuble, et doter le grand salon de l'Ecole française d'un mobilier artistique en rapport avec sa magnificence.

PALAIS REGIS, FARNESINA DE' BAULLARI

(Tome II, p. 169.)

Nous avons indiqué que la restauration du palais Regis, appelé officiellement à Rome la Farnesina de' Baullari, bien qu'il n'y ait aucune raison plausible pour le désigner sous ce nom, avait été confiée par la municipalité romaine à l'architecte Enrico Guy. Au moment où nous signalions ce fait, l'état des travaux, alors en cours d'exécution, ne permettait pas d'appré-

cier, ce que deviendrait, une fois terminée, la remise en état de cette œuvre charmante, de ce « *palazzo vago* », mots que nous avons traduits au cours de notre article par « palais incertain », au moins quant à son origine, mais qui peuvent également signifier « palais agréable, joli, élégant ».

Depuis la publication du second volume de notre ouvrage, les choses ont avancé à Rome, la transformation du palais est à peu près entièrement achevée aujourd'hui; les échafaudages sont enlevés et le monument apparaît maintenant dans son ensemble, isolé de toute part, dégageant sa nouvelle façade sur le corso Vittorio Emmanuele. L'œuvre n'est peut-être pas complète, en ce sens que les salles intérieures ne sont pas encore occupées par les objets d'art des xve et xvie siècles auxquels elles sont réservées, mais la tâche de l'architecte est terminée et nous pouvons reconnaître qu'elle a été accomplie avec un talent remarquable.

Strictement enfermé dans un programme rigoureux fourni par l'architecture et la décoration d'Antonio da San Gallo le jeune, M. Guy ne s'en est pas écarté, il a respecté l'œuvre du maître en la reconstituant simplement dans les parties anciennes, et s'en est heureusement inspiré pour créer de toutes pièces la façade nouvelle en lui donnant une grande richesse et une parfaite élégance au moyen de belles loggias ouvertes à chaque étage.

Au rez-de-chaussée, se trouve l'entrée du Musée ;

pour y pénétrer, les raccordements entre les salles anciennes et la nouvelle façade ont présenté certaines difficultés habilement surmontées; au premier étage une grande arcade portée par des colonnes de marbre s'ouvre largement sur l'intérieur; et, au second étage, des colonnes isolées, sur lesquelles repose l'entablement, répètent ou rappellent le parti adopté à ce même étage par San Gallo dans la cour intérieure du palais.

Rome se trouve donc aujourd'hui dotée d'un nouveau musée, destiné à l'exposition de nombreuses œuvres d'art de la Renaissance; mais le palais lui-même qui les doit renfermer est une de ces œuvres d'art, et l'une des plus remarquables qu'ait produites le XVIe siècle à ses débuts, en architecture tout au moins.

VILLA MADAME

(Tome II, p. 203, reproduction en tête du volume.)

Nous avons été tout récemment mis à même d'étudier, à la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-arts de Paris, certains projets de restauration de monuments antiques faits par les architectes pensionnaires de la Villa Médicis pendant leur séjour à Rome. Quelques-uns de ces projets remontent déjà assez loin et bien que tous offrent un puissant intérêt, notre attention a surtout été attirée par l'un d'eux, daté de l'année

1870-1871, fait par M. E. Bénard aujourd'hui architecte du gouvernement et consacré à la restauration de la Villa Madame. La date de ce travail, indiquant le moment où il a dû être exposé à Paris, peut suffisamment expliquer son passage inaperçu aux yeux de bien des gens ; et depuis cette époque, les cartons de la Bibliothèque l'ont mis à l'abri de tous les regards : il a fallu une circonstance toute particulière pour l'en tirer, et nous sommes heureux d'avoir pu en profiter.

M. Bénard, dans le rapport annexé au projet, dit : que voulant sortir des sentiers tant de fois battus par ses prédécesseurs, qui tous s'étaient attachés à l'étude d'un monument antique, il chercha parmi ceux de l'époque de la Renaissance s'il ne s'en trouverait pas un dont la restauration répondrait au programme classique imposé par le règlement de l'Institut. Il pensa à la Villa Madame comme étant un des plus beaux souvenirs de l'architecture antique et se mit à l'œuvre, avec l'approbation du directeur de l'Académie.

Quatorze grandes planches de dessins, soit en plan, en élévation ou en coupe, permettent d'entrer dans tout le détail de la construction de la somptueuse villa, et de jolies aquarelles en rappellent la merveilleuse décoration.

En examinant ces dessins, nous nous sommes retrouvés, comme nous l'avions été dix années avant M. Bénard, comme nous l'avons été plusieurs fois en-

core par la suite, aux prises avec l'attachante étude de cette ruine si belle et si majestueuse.

M. Bénard, avec un talent remarquable d'artiste, une science assurée et une particulière sagacité d'archéologue, nous fait voir, dans son projet, ce qu'aurait pu devenir la Villa Giulia si Clément VII avait donné suite aux fastueuses conceptions de la première heure et laissé libre cours au génie inventif de son architecte; et ce que M. Bénard nous montre est vraiment prodigieux : porches, escaliers, portiques, cascades, treilles, petits temples, exhèdres, statues isolées ou groupées, s'étalent sur le flanc de la colline en un épanouissement féerique, couronnés par les bâtiments de la villa. Clément VII n'avait peut-être jamais rêvé une pareille accumulation de belles choses, une magnificence aussi théâtrale due certainement à l'imagination de notre jeune pensionnaire; en tout cas ce qui reste de la Villa témoigne que le pape avait préparé d'autres splendeurs que M. Bénard s'est attaché à reconstituer.

M. Bénard et moi sommes bien d'accord sur ce point important, qu'il faut, malgré Serlio et malgré Vasari, évincer Raphaël de toute cette affaire, ou du moins lui attribuer un rôle de conseiller fort effacé, et n'admettre l'intervention de Jules Romain que comme peintre décorateur. Nous tenons tous deux à proclamer que tout le mérite de l'œuvre architectural doit être attribué à Antonio da San Gallo le jeune et pour cela, le mémoire écrit par M. Bénard, en 1870, à l'appui

de son travail graphique, donne les mêmes raisons que j'ai invoquées dans le second volume de cet ouvrage, raisons péremptoires, tirées des dates ou de la valeur de documents auxquels il n'y a rien à opposer. Toutefois M. Bénard ne pouvait pas connaître cette première esquisse de la villa, faite par Giuliano da San Gallo en 1515, et retrouvée, comme nous l'avons dit, accolée à un projet de façade de l'église de Saint-Laurent à Florence.

J'ai donc lieu de me féliciter de m'être rencontré en si parfaite conformité d'appréciation sur tous les points principaux relatifs à la construction de la Villa Madame, avec un architecte qui en a fait une étude si complète et si consciencieuse, et de pouvoir faire connaître son beau projet de restauration.

DESSINS D'ANTONIO DA SAN GALLO

(Tome II, p. 421.)

Un des dessins d'Antonio da San Gallo le jeune a été mis dernièrement à contribution par deux archéologues très distingués, M. Lanciani, l'auteur du beau Plan de l'antique Rome, et le P. Thédenat, membre de l'Institut, pour la reconstitution de l'ancienne Curie romaine [1].

1. Rodolphe Lanciani. *Forma urbis Romæ.* Milan Hoëpli.
Henri Thédenat. Le Forum romain et les Forums impériaux. Paris, Hachette, 1900.

Fondée par Tullius Hostilius, détruite dans un incendie, reconstruite par Sylla, en 674, et peu de temps après incendiée à nouveau pendant un soulèvement populaire, la Curia Hostilia fut réédifiée par César, et les triumvirs lui donnèrent le nom de Curia Julia. Auguste lui ajouta un portique couvert pour relier la salle des séances au *Secretarium Senatus*, et la dédia en l'année 725. La Curia Julia fut emportée dans le grand incendie de Néron. Relevée par Domitien, encore incendiée, elle fut à nouveau reconstruite par Dioclétien, et depuis lors survécut à tous les événements. A la fin du IV[e] siècle, elle devait encore exister telle qu'elle était au temps de Dioclétien, car on sait qu'une vive discussion s'éleva à cette époque entre païens et chrétiens à propos de l'autel consacré par Auguste : les uns voulaient qu'il fût maintenu comme souvenir patriotique, les autres demandaient qu'il fût enlevé de l'endroit où ils se réunissaient. Les chrétiens l'emportèrent, l'autel disparut, et de cette habitude de se réunir dans la Curie, vint, pour le pape Honorius, au VI[e] siècle, la nécessité de la transformer en église ; elle fut placée sous l'invocation de Saint-Adrien.

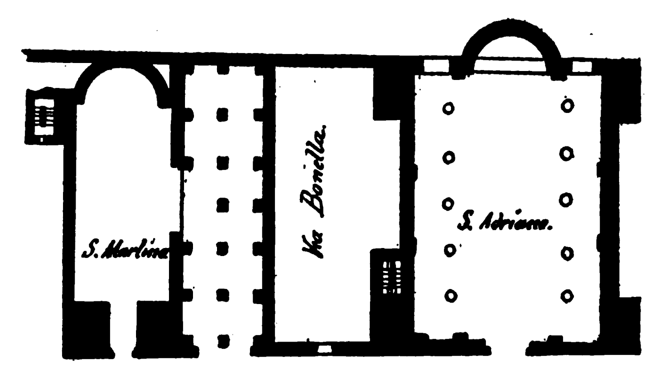
Depuis ces époques lointaines, il s'est produit de ce côté de Rome de notables changements ; la via Bonella a été percée, coupant en deux parties les anciens bâtiments de la Curie romaine, laissant d'un côté le *Secretarium* et une partie du portique, et de l'autre l'église de Saint-Adrien ; le *Secretarium* devint à son

tour une église dédiée à Sainte-Martine. Mais ces transformations ne sont pas de date très ancienne, et les architectes dessinateurs du commencement du XVI[e] siècle ont encore pu voir, mesurer et relever ce qui restait de l'ancien édifice. La via Bonella ne fut ouverte que sous le pontificat de Sixte V, par le cardinal Alessandrino Michele Bonelli, par conséquent, sous Léon X et Clément VII le quartier devait, sauf les exhaussements du sol, présenter son aspect d'autrefois et être facilement exploré. M. Lanciani a publié des dessins d'Antonio le jeune, de B. Peruzzi et de son fils qui donnent sur l'antique Curie romaine des indications d'une certitude absolue[1]; nous ne nous occuperons que de celui de notre San Gallo en nous référant à la description du monument donnée par le P. Thédenat.

D'après ce plan, relevé sur place, la Curie s'étendait sur une façade de 51 mètres environ et sur une largeur de 28; la façade donnait sur le Comitium et les constructions étaient adossées au mur d'enceinte du forum de César. La salle des séances du sénat, depuis longtemps occupée par l'église de Saint-Adrien, est longue de 25 mètres sur environ 17^{m},50 de large; l'abside et les dix colonnes qui divisent l'église en trois nefs sont de construction relativement moderne, tandis que les pilastres corinthiens appliqués au mur sont antiques. A chacun de ses angles, la grande salle était

1. R. Lanciani. *L'Aula e gli Uffizi.*

flanquée d'un massif de maçonnerie destiné à soutenir la voûte qui la recouvrait « *auri fulgure decoratum* », selon l'inscription datant de l'époque de Dioclétien. Dans l'un de ces massifs un petit escalier montait presque sur la toîture. Une salle précédant la salle des séances devait servir de vestibule et communiquer avec la Curie; venait ensuite un portique couvert, séparé en deux nefs par six piliers carrés, correspondant à des



Plan de la Curie Romaine.
Relevé sur place par Antonio da San Gallo le jeune.
Galerie des Offices. Florence.

pilastres appuyés aux murs et soutenant très probablement des voûtes à arête. Ce portique communiquait, par une grande ouverture en arcade montant jusqu'au toît, avec la dernière salle en forme de basilique terminée par une abside: c'était le *Secretarium Senatus*, aujourd'hui la petite église de Santa-Martina. D'après une note de San Gallo, c'est dans cette salle, construite en travertin, que furent trouvés les bas-reliefs provenant de l'arc de triomphe de Marc-Aurèle, exposés dans l'esca-

lier du palais des Conservateurs, ainsi qu'une inscription mentionnant la réfection, sous l'empereur Théodose, de la salle primitive détruite, comme toujours, par un incendie.

Le dessin de San Gallo, consulté de nos jours, a donc servi à reconstituer un des monuments les plus intéressants de l'antiquité romaine. Le seul point incertain est de savoir si ce dessin est un exact relevé de ce qui existait encore du monument au xvi[e] siècle, ou bien si ce plan représente un projet de restauration fait d'après des ruines incomplètement conservées mais avec des éléments réels. Ceci peut être discuté, car l'architecte français Du Pérac, venu à Rome vers la moitié du xvi[e] siècle, peut-être cinquante années seulement après le moment où San Gallo dessinait, a rapporté une esquisse reproduite dans le livre du P. Thédenat, représentant ce même coin de l'ancienne Rome ou était située la Curie, et l'on y voit l'église de Saint-Adrien complètement isolée, dégagée de toute construction qui pouvait l'avoisiner. On peut donc croire qu'au xvi[e] siècle les salles attenantes à l'ancienne Curie n'existaient plus, mais qu'il était facile d'en retrouver la trace par quelques restes à peu près recouverts sous l'exhaussement du sol. Et ce qui tend à prouver le bien fondé de cette hypothèse, c'est que, d'après le dessin de Du Pérac, il fallait alors descendre plusieurs marches pour atteindre le seuil de la porte de l'église Saint-Adrien.

BIBLIOGRAPHIE

LISTE DES PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER

SUR

L'ÉPOQUE DES SAN GALLO

HISTORIENS

ADRIANI (Giovanbattista). — *Istoria de' suoi tempi divisa in libri ventidue*, in-4°. . . . . . Firenze, 1583.

AMMIRATO (Scipione). — *Istorie fiorentine, con l'aggiunte di Scipione Ammirato il Giovane*, in-4° . . . . Firenze, 1647.

CAPPONI (Gino). — *Storia della Reppublica di Firenze*, in-8°. . . . . Firenze, 1875.

DELABORDE (François). — *Histoire de l'expédition de Charles VIII en Italie*, in-4°. . . . . . Paris, 1888.

DEL MIGLIORE (Ferd.-Leopoldo). — *Firenze citta nobilissima illustrata*, in-8° . . . . Firenze, 1684.

GALLUZZI (Riguccio). *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, in-4°. Firenze, 1781.

GIOVIO (Paolo). — *Delle istorie del suo tempo*. Trad. par Lud. Domenichi, in-8° . . . . Fiorenza, 1553-58.

GREGOROVIUS (Ferdinando). — *Storia della citta di Roma nel medio evo dal sec VI al XVI*, in-12. Venezia, 1872.

GUERRAZZI (Francesco Domenico). — *L'assedio di Firenze*, in-16 . . . . Milano, 1863.

GUICCIARDINI (Francesco). — *Histoire des guerres d'Italie*. Traduites de l'italien, in-4°. . . . Londres, 1738.
— *Parallèle entre Cosme l'ancien et Laurent de Médicis. Œuvres inédites* (A. Geffroy. Etudes italiennes), in-8°. . . . . Paris, 1898.

INGHIRAMI (Francesco). *Storia della Toscana compilata ed in sette epoche distribuita*, in-12. . Fiesole, 1843.

MANNUCCI (Aldo). — *Vita di Cosimo di Medici. primo Granduca di Toscana*, in-4° . . . . . . Bologne, 1586.

MELLINI (Domenico). — *Ricordi intorno ai costumi, azioni, e governo del Serenissimo Gran-Duca Cosimo I*, in-8° . . . . Firenze, 1820.

NARDI (Jacopo). — *Le storie della citta di Firenze dal 1494 al 1531*, in-8°. . . . . Firenze, 1584.

PITTI (Jacopo). *Istorie della citta di Firenze*. . . Firenze.

RASTRELLI (Modesto). — *Storia d'Alessandro di Medici primo duca di Firenze*, in-16 . . Firenze, 1781.

REUMONT (Alfredo de). — *Tavole cronologiche e sincrone della storia fiorentina*, in-8°. . . . Firenze, 1841.

— *La jeunesse de Catherine de Médicis*. Trad. par Armand Baschet, in-12 . . . . Paris, 1866.

ROSCOE (William). — *Vie de Laurent de Médicis surnommé le Magnifique*. Trad. par F. Thurot, in-8°. . . . . Londres, 1800.

SEGNI (Bernardo). — *Storie fiorentine dall' anno 1527 al 1555 colla vita di Nicolo Capponi*, in-16°. . . . . Livorno, 183 .

SISMONDI (Sismonde de). — *Histoire des Républiques italiennes du moyen âge*, in-8°. . . . . Bruxelles, 1838.

TOSTI (dom. Luigi). — *Storia della badia di Monte-Cassino*, in-8°. . . . . Roma, 1888.

VARCHI (Benedetto). — *Storia fiorentina, dal 1527 al 1538, con aggiunte e correzioni tratte dagli autografi per cura di Lelio Arbile*, in-8°. . . . . Firenze, 1843.

HISTORIENS D'ART

ANGELIS de'. — *Basilicae Sanctae Mariae Majoris descriptio*. . . . . Roma, 1621.

DELLA VALLE (Guglielmo). — *Storia del Duomo d'Orvieto*, in-8°. . . . . Roma, 1791.

GIORNALE di. — *Erudizione artistica*. . . . . . Perugia.

GUGLIELMOTTI (Alberto). — *Storia delle fortificazione nella spiaggia romana risarcite ed accresciute dal 1560 al 1570*. . . . . . Roma, 1880.

— *I Bastioni di Antonio da San Gallo disegnati sul terreno per fortificare e ingrandire Civita-Vecchia l'anno 1515*. . . . . Roma, 1860.

MILIZIA (Fran.). — *Memorie degli architetti antichi e moderni*, in-8°. . . . . Parma, 1781.

— *Opusculi diversi riguardanti le belle-arti*. . Bologna, 1826.

QUATREMÈRE DE QUINCY. — *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du* XIe *siècle jusqu'à la fin du* XVIIIe, in-8°. Paris, 1830.

RICHA (Giuseppe). — *Chiese fiorentine*. . . . . Firenze, 1754.

OUVRAGES D'ART

DIE ARCHITEKTUR der *italienischen Renaissance*. Rudolf Redtonbach. . . . . Frankfurt, 1886.

CICOGNARA (conte Leopoldo). — *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, in-f°. . . . . Prato, 1823.

FONTANA (Carlo). — *Il tempio Vaticano e sua origine*, in-f°. . . . . Roma, 1694.

GEYMULLER (baron Henri de). — *La basilique de Saint-Pierre de Rome*, in-f°. . . . . . . Paris, 1880.

— *Raffaëllo Sanzio studiato come architetto*, in-f° . . . . Milan, 1884.

A. GRANJEAN DE MONTIGNY et A. FARMIN. — *Architecture Toscane*, in-f°. . . . . Paris, 184

LAMBERT (André). — La *Madonna di San-Biagio, bâtie par Antonio da San Gallo le vieux*, in-f°. Stuttgart.

LETAROUILLY (Paul). — *Édifices de Rome moderne*, in-f° . . . . Paris, 1840.

MARTORELLI (Pietro Valerio). — *Teatro storico della santa Casa Nazarena*, in-4°. . . . . Roma, 1732.

MISSIRINI (Melchiorre). — *Tempio di Antonio da San Gallo in Monte Pulciano*, in-f° . . . . . Firenze, 1829.

PERCIER et FONTAINE. — *Palais, maisons et autres édifices modernes de Rome*, in-f°. . . . . Paris, 1798.

— *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, in-f°. . . . . Paris, 1824.

RICHA (Giuseppe). — *Notizie stor. delle chiese fiorentine*. . . . . Firenze, 1734.

HISTOIRE DE L'ART

BLANC (Charles). — *Histoire de la Renaissance artistique en Italie*, in-8°. . . . . Paris, 1889.

BURCKHARDT. — *Le Cicerone, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie* (Trad. Aug. Gérard), in-8° . . . . Paris, 1885.

CAVALLUCCI (C.-J.). — *Manuale di Storia dell' Arte*, in-16. . . . . Firenze, 1895

FABRICZY (Cornal von). — *Architecktur der Renaissance*.

GEYMÜLLER (baron Henri de). — *Documents inédits sur les mauuscrits et les œuvres d'architecture de la famille des San Gallo* (Mémoires de la Société des Antiquaires de France). . . Paris, 1885

GRUYER (Anatole). — *Raphaël, peintre de portraits*, 2 vol. in-8° (Renouard). . . . . Paris, 1881.

LAURIERE (J. de) et MÜNTZ (Eug.) — *Giuliano da San Gallo et les monuments antiques du Midi de la France*, (Mémoires de la Société des Antiquaires de France). . . . . . . Paris, 1885.

MÜNTZ (Eugène). — *Les Précurseurs de la Renaissance*, in-4° . . . . Paris, 1882.

MÜNTZ (Eugène). — *Histoire de l'Art pendant la Renaissance. Les Primitifs, l'Age d'or, la fin de la Renaissance*, in-8°. . . . . . . Paris, 1889.

— *Les Arts à la Cour des Papes, pendant le* XVe *et le* XVIe *siècle*, in-8° . . . . Paris, 1878.

— *Les Arts à la cour des Papes, Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III*, in-8°. . . . . . . Paris, 1898.

NIBBY (Antoine). — *Itinéraire de Rome et de ses environs*, in-8° . . . . Turin, 1884.

PLON (Eugène). — *Les Maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Phillippe II*, in-4°. . . . . . Paris 1887.

YRIARTE (Charles). — *Florence. L'Histoire, les Médicis, les Humanistes, les Lettres, les Arts*, in-f° . . . . Paris, 1881.

BIOGRAPHES

CELLINI (Benvenuto). — *La vie de Benvenuto Cellini*, écrite par lui-même (Trad. Leopold Leclanché), in-8° . . . . Paris, 1881.

CONDIVI (Ascanio). — *Vita di Michelangelo Buonarrotti, scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*, in-8°. . . . . Pisa, 1827.

RAVIOLI (Camillo). — *Notizie sui lavori di architettura militare, sugli scritti o disegni dei Nove da San Gallo*. . . . . Roma, 1863.

VASARI (Giorgio). — *Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi — Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, in-8° (Sansoni). . Firenze, 1878.

ARCHIVES

ARCHIVES municipales et communales de la ville de Florence.

ARCHIVIO *storico Italiano*.

ARCHIVIO *storico dell' Arte, diretto da Dom. Gnoli*, in-4° . . . . Roma.

IL BUONARROTI *di Benvenuto Gaspari-Bertolotti; Nuovi documenti intorno all' architetto Antonio da San Gallo il Giovane ed alla sua Famiglia*. . . . . Roma.

CARAVITA (don Andrea). — *I codici e le arti à Monte-Cassino*, in-18. . . . . Monte-Cassino, 1889.

GAYE (Giovanni). — *Cartegio inedito d'artisti dei secoli* XIVe, XVe, XVIe, *publicato ed illustrato con documenti pure inedite*, in-8°. . Firenze, 1839.

GIORNALE *storico degli archivi Toscani*, in-8° . . Firenze.

GIORNALE *di erudizione artistica*.

LANDUCCI (Luca). — *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 continuato da un anonimo fino al 1543 pubblicato con annotazioni da Jodoco Del Badia*, in-16. . . . . Firenze, 1881.

LAPINI (Agostino). — *Diario fiorentino dal 1252 al 1596, pubblicato per la prima volta da Odoardo Carazzini*, in-16. . . . . Firenze, 1900.

RICORDI *dell' archivio dell' Opera di Santa-Croce*.

RODOCANACHI. — *Les corporations ouvrières à Rome*, in-f°. . . . . Paris, 1894.

ARCHÉOLOGIE

LANCIANI (Rodolfo). — *Forma urbis Romæ*. . . . Milano, 1900.

MORONI (G.). — *Dizionario di erudizione storica ecclesiastica*, in-8°. . . . . Firenze.

MUNTZ (Eugène). — *Les Antiquités de la ville de Rome, aux* XIVe, XVe *et* XVIe *siècles. Topographie, Monuments, Collections, d'après des documents nouveaux*, in-8°. . . . . . . Paris, 1886.

THEDENAT (Henri). — *Le Forum romain et les Forums impériaux*, in-16. . . . . Paris, 1900.

TABLE ANALYTIQUE

DES

PERSONNAGES NOMMÉS DANS CET OUVRAGE

A

B

D

E

F

G

H

I

J

L

Médicis.

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

X

Y

Z

TABLE DES PLANCHES ET DES DESSINS

TROISIÈME VOLUME

COSME I[er] DE MÉDICIS, DUC DE FLORENCE
Par Angelo BRONZINO. — Galerie Pitti. (photo. Alinari).

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME VOLUME

LES DERNIERS SAN GALLO

BASTIANO DA SAN GALLO, DIT « ARISTOTILE »
Architecte, peintre et décorateur.

1481-1551.

GIOVANNI FRANCESCO DA SAN GALLO
Architecte.

1482-1530.

FRANCESCO DA SAN GALLO DIT « IL MARGOTTA »
Architecte, sculpteur et médailleur.

1494-1576.

DESSINS

GIOVANNI BATTISTA DA SAN GALLO DIT « IL GOBBO »
Architecte.

1496-1552.

APPENDICE

TABLES

CHARTRES — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT

CH. CHIPIEZ

LE SYSTÈME MODULAIRE

ET LES PROPORTIONS DANS LES ARCHITECTURES GRECQUES

In-8, illustré de 9 planches. . . . . **5 fr.**

GUSTAVE CLAUSSE

LES MONUMENTS DU CHRISTIANISME AU MOYEN AGE

I et II. Basiliques et mosaïques chrétiennes. Italie, Sicile.

2 vol. gr. in-8, nombreux dessins et planches. . . . . **30 fr.**

III. Les Marbriers romains et le mobilier presbytéral.

In-8, 75 dessins. . . . . **15 fr.**

LES ORIGINES BÉNÉDICTINES

SUBIACO — MONT-CASSIN — MONTE-OLIVETO

In-8, 20 planches. . . . . **12 fr.**

LES SAN GALLO

ARCHITECTES, PEINTRES, SCULPTEURS, MÉDAILLEURS

3 volumes grand in-8, illustrés de nombreux dessins et planches. Chaque volume. . . . . **15 fr.**

CH. DIEHL

JUSTINIEN

ET LA CIVILISATION BYZANTINE AU VIe SIÈCLE

Gr. in-8, illustré de nombreux dessins et planches.. . . . . . . **25 fr.**

L'AFRIQUE BYZANTINE

HISTOIRE DE LA DOMINATION BYZANTINE EN AFRIQUE

In-8, cart., fig. et planches. . . . . **20 fr.**

L. DIMIER

FRANÇOIS PRIMATICE

PEINTRE, SCULPTEUR ET ARCHITECTE DES ROIS DE FRANCE

Étude sur la vie et les ouvrages de ce maître, accompagnée d'un catalogue de ses dessins et de ses œuvres gravées. In-8, illustré de 3 plans du palais de Fontainebleau . . . . **15 fr.**

C. ENLART

L'ART GOTHIQUE

ET LA RENAISSANCE EN CHYPRE

2 vol. in-8, 421 figures et 34 planches. . . . . **30 fr.**

E. MUNTZ, DE L'INSTITUT

LES ARTS A LA COUR DES PAPES

(1484-1549)

PONTIFICATS D'INNOCENT VIII, ALEXANDRE VI, PIE III, JULES II, LÉON X, ADRIEN VI CLÉMENT VII, PAUL III

Tome I, gr. in-8, illustré.. . . . . **20 fr.**

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

